

Sarah Alam und Barbara Schaff (Hg.)

Shakespeare im Spiegelkabinett

Zur produktiven Vielfalt
seiner Rezeption



Universitätsverlag Göttingen

Sarah Alam, Barbara Schaff (Hg.)
Shakespeare im Spiegelkabinett

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons](#)
[Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen](#)
[4.0 International Lizenz.](#)



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2016

Sarah Alam, Barbara Schaff (Hg.)

Shakespeare
im Spiegelkabinett

Zur produktiven Vielfalt
seiner Rezeption



Universitätsverlag Göttingen
2016

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

Kontakt

Prof. Dr. Barbara Schaff

Abteilung für Anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft

Seminar für Englische Philologie der Universität Göttingen

Käte-Hamburger-Weg 3

D - 37073 Göttingen

+49 551 39-7552

bschaff@gwdg.de

<http://www.uni-goettingen.de/de/199071.html>

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Sarah Alam

Umschlaggestaltung: Jutta Pabst

Titelabbildung: Bruno Rothe (Rothe Grafik, www.rothe-grafik.de)

© 2016 Universitätsverlag Göttingen

<http://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-282-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

BARBARA SCHAFF	7
Shakespeares Hamlet und die Frauen: Rezeptionsgeschichte als Emanzipationsgeschichte	
INA SCHABERT	9
Shakespeare und England im 16. Jahrhundert	
ARND REITEMEIER.....	33
The Words of Mercury, the Songs of Apollo: Collaboration and the Making of Shakespeare	
JOHN JOWETT.....	47
Shakespeares gleichzeitige Konstruktion und Dekonstruktion des (früh)modernen Menschen in <i>Timon of Athens</i> und <i>Pericles</i>	
RAINER EMIG	67
„Bardolatry“ und Shakespeare-Tourismus von 1769 bis heute	
BARBARA SCHAFF	99
Shakespeare im deutschsprachigen Musiktheater des 18. und 19. Jahrhunderts	
ANDREAS WACZKAT	117
„Teasing the Bard“. Ben Jonson als erster produktiver „Leser“ Shakespeares	
ANDREAS MAHLER.....	131
Julias Balkon	
MANFRED PFISTER.....	155

Vorwort

Barbara Schaff (Universität Göttingen)

2014 und 2016 sind die beiden großen Shakespeare-Jahre des noch jungen 21. Jahrhunderts. Mit Lesungen, Inszenierungen, Ausstellungen, Filmen und akademischen Veranstaltungen zum 450. Geburtstag beziehungsweise dem 400. Todestag gedenkt die Welt in diesen Jahren ihres größten Dichters. Was sein Zeitgenosse Ben Jonson im Nachruf auf Shakespeare formulierte gilt damals genauso wie heute:

Thou art a monument without a tomb,
And art alive still while thy book doth live
And we have wits to read and praise to give.

Durch seine Werke bleibt William Shakespeare in der kulturellen Erinnerung der Welt nicht nur präsent, sondern lebendig. Besonders die deutsche Kultur ist seit der Romantik maßgeblich von Shakespeare geprägt worden. Nicht zuletzt zeigt sich dies an der ungebrochenen Präsenz von Shakespeare auf den deutschen Bühnen. Kein anderer toter weißer Dichter bedarf so wenig der Re-aktualisierung wie Shakespeare, denn die Themen seiner Werke und seine bis in die tiefsten Ecken ihrer Psyche ausgeloteten Charaktere sind uns immer noch und immer wieder aufs Neue schockierend fremd-vertraut. Fremd, weil Shakespeares Welten

eben nicht die unseren sind, weder die zauberhaft entrückten Märchenwelten der Komödien noch das England, Schottland, Dänemark oder Venedig der blutigen Konflikte um Macht, Familien, Liebe und dynastische Nachfolge. Fremd aber auch deshalb, weil Shakespeares uns diese Welten in einer intellektuell fordernden, oft derben, oft poetischen, immer anspielungs- und bildreichen, in den Exzess überschließenden Sprache vermittelt. Schockierend vertraut vor allem deshalb, weil in diesen Geschichten moderne Individuen auftreten, deren Ängste, Nöte, Selbstzweifel, Begehren, Leidenschaften und Handlungen wir ungeachtet der historischen Distanz mitempfinden und verstehen können.

Die Ringvorlesung, mit der das Englische Seminar der Universität Göttingen einen Beitrag zu den weltweit stattfindenden Shakespeare-Feiern geleistet hat, hat diese andauernde Faszination William Shakespeares als Herausforderung begriffen und sich die Frage nach der produktiven Vielfalt der Rezeptionsweisen seines Werks gestellt. Shakespeares Werk und Leben haben in den vergangenen Jahrhunderten immer wieder die literarische, künstlerische und musikalische Imagination inspiriert und sind weltweit zum Ausgangspunkt ästhetischer Neuschöpfungen geworden: in Form von Theateraufführungen und Filmandaptionen, von literarischen Bezugnahmen, von musikalischen oder bildlichen Umsetzungen Shakespeare'scher Szenen. So hat eine jede Zeit „ihren“ Shakespeare hervorgebracht und spiegelt die ihr eigenen Ideen, Identitäten, Konflikte und Probleme in der produktiven Aneignung seiner Dramen. Die in dieser Publikation gesammelten Vorträge widmen sich der historischen Vielfalt dieser Rezeptionstradition. Sie schlagen einen Bogen von der Kontextualisierung Shakespeares in der Theaterwelt und dem Autorschaftsbegriff der frühen Neuzeit über dessen Resonanz in der Malerei, der Lyrik, der klassischen Musik und im Pop, im Tourismus, der Frauenemanzipation bis hin zur postkolonialen Rezeption und zeitgenössischen Aufführungspraxen.

Shakespeares Hamlet und die Frauen: Rezeptionsgeschichte als Emanzipationsgeschichte

Ina Schabert (Universität München)

Wenn man die gängigen Geschichten der Shakespeare-Rezeption konsultiert, oder die Textausgaben zum Shakespeare-Criticism, so findet man für die ersten drei Jahrhunderte, bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein, kaum Namen von Frauen. Bestenfalls die Autorin Madame de Staël, ferner die Mitübersetzerin der Schlegel-Tieck-Ausgabe, Dorothea Tieck, und einige Starschauspielerinnen werden erwähnt. Dies gilt auch für die Rezeptionsgeschichte in dem von mir herausgegebenen *Shakespeare-Handbuch*, denn wir wollten hier ja nicht unsere eigenen Positionen und Wertungen dokumentieren, sondern den allgemeinen Wissensstand.

Mein Vortrag bringt also eine Korrektur am Handbuchwissen an, eine Korrektur, die durch zahlreiche Arbeiten der Frauenforschung, vor allem des letzten Jahrzehnts, vorbereitet wurde und die überfällig ist. Denn Shakespeare ist für literarisch interessierte und ambitionierte Frauen seit dem 17. Jahrhundert wichtig gewesen, und umgekehrt haben Frauen dazu beigetragen, den Dramatiker im frühen 18. Jahrhundert gegenüber dem Klassizismus zu rehabilitieren, und ihn sodann aus immer neuen Blickwinkeln zu betrachten und lebendig zu halten.

1 Frauen solidarisieren sich mit Shakespeare

Sehr früh schon hat Shakespeare, vermutlich ohne dies zu beabsichtigen, weibliches intellektuelles Selbstbewusstsein zu stärken vermocht. Ein neidischer Zeitgenosse, Ben Jonson, hatte ihm bescheinigt, er kenne kaum Latein und noch weniger Griechisch – „small Latin and less Greek“¹ – und dieser sprichwörtlich gewordene (obgleich, wie die Forschung aufgezeigt hat, eher unberechtigte) Vorwurf mangelnder klassischer Bildung wurde für englische Frauen bald zum freudig genutzten Identifikationsmoment. Sie, die von formaler, systematischer Schulung, von public schools und Universitäten ausgeschlossen waren, erklärten Shakespeare zum Paradebeispiel eines Autors, der diese Voraussetzungen nicht nötig hatte, um großartige Werke zu schaffen. Nicht aus Büchern sondern aus dem eigenen Kopf, aus seiner Intuition und seiner Menschenkenntnis musste Shakespeare die Stoffe und die Gestaltungsideen für seine Dramen geholt haben. Im selben Sinn sahen sich nun auch Frauen zur Autorschaft berufen. Eine äußerst schreibfreudige Autorin und Shakespeare-Verehrerin, Margaret Cavendish, Herzogin von Newcastle, lässt sich um 1650 – abweichend von der ikonographischen Konvention, die einen Schriftsteller vor seinen Büchern zeigt – mit ihrer Schreibfeder vor einer leeren Wand malen, während Engel sie mit der Dichterkrone krönen.



Margaret Cavendish, Frontispiz zu *The Philosophical and Physical Opinions* (London, 1655),
Gravur von Peter van Schuppen nach einem Gemälde von Abraham van Diepenbeek.

¹ Die Formulierung stammt aus Ben Jonsons Nachrufgedicht auf Shakespeare in der ersten, postumen Gesamtausgabe seiner Werke: „And though thou hadst smalle *Latine* and lesse *Greeke* ...“ („To the Memory of my Beloved, The Author Mr. William Shakespeare“, zitiert nach *The Norton Shakespeare*, eds. Stephen Greenblatt u.a., New York: Norton 1997, S. 3351).

Die einzige Quelle ihres Schreibens ist, so erfahren wir, Begabung und Erfahrung. Als Inschrift zu dem Porträt, das beim prominenten holländischen Maler Abraham van Diepenbeke in Auftrag gegeben wurde, erklärt ein kleines Gedicht diese Besonderheit:

Die Bibliothek, auf die sie setzt,
Das ist ihr Kopf, ihr Geist der Text.
Nicht tote Asche inspiriert
Die Frau, die eignes Feuer spürt.

Her Library in which She look's
It is her Head her Thoughts her Books,
Scorning dead Ashes without Fire
For her owne Flames doe her Inspire.²

In ähnlicher Weise begründet Aphra Behn, eine in den 1670er und 1680er Jahren sehr beliebte Dramatikerin, ihren Erfolg im Theater mit dem Präzedenzfall Shakespeare, der, wie sie hervorhebt, beim Publikum mehr Anklang fand als der gelehrte Jonson. Im Vorwort zu einem ihrer Werke, *The Dutch Lover*, schreibt sie: „Playes have no great room for that which is mens great advantage over women, that is Learning: We all well know that the immortal Shakespears Playes (who was not guilty of much more of this than often falls to womens share) have better pleas'd the World than Johnsons works.“³

Lange bevor in der Zeit der Frühromantik Treue zu „nature“ im Sinne einer intuitiv erfassbaren zeitlosen Natur des Menschen in der allgemeinen Literaturtheorie zu einem zentralen Wert avancierte, ist Shakespeare für Frauen der „poet of human nature“, und als solcher das große Vorbild. Lewis Theobald, Herausgeber einer frühen Shakespeare-Ausgabe, vermerkt in seinem Vorwort 1726: „There is scarce a Poet, that our *English* tongue boasts of, who is more the Subject of the Ladies' Reading“.⁴ In den frühen 1730er Jahren wurde ein Shakespeare's Ladies' Club gegründet, der sich dafür einsetzte, dass die bis dahin eher vernachlässigten und vielbemäkelten Dramen auf die Spielpläne kamen. Margaret Cavendish schreibt einen der ersten Shakespeare-Kommentare überhaupt, und auch im 18. Jahrhundert haben Frauen wie Charlotte Lennox, Elizabeth Montagu, Elizabeth Griffith und Elizabeth Inchbald in der Erschließung von Shakespeares Kunst eine Pionierrolle gespielt.⁵ Die Malerin Angelika Kauffmann ehrt den Dichter in den

² Der vollständige Text lautet: „Studious She is and all Alone, / Most visitants, when She has none. / Her Library in which She look's / It is her Head her Thoughts her Books. / Scorning dead Ashes without fire / For her owne Flames doe her Inspire.“

³ Aphra Behn, Vorwort zu *The Dutch Lover*, in: *The Plays 1671-1677 [The Works, vol. 5]*, hg. Janet Todd, London: Pickering 1996, S. 162.

⁴ Lewis Theobald, *Shakespeare Restored*, London 1726, S. vi.

⁵ Siehe dazu Judith Hawley, „Shakespearean Sensibilities: Women Reading Shakespeare 1753-1808“, in *Shakespearean Continuities: Essays in Honour of E.A.J. Honigmann*, hg. Joan Batchelor u.a., Basingstoke: Macmillan 1997, S. 290-304.

1770er Jahren mit einem Idealporträt und einer Vignette, in der die personifizierte Phantasie sein Grab schmückt.



Angelika Kauffmann, Ausschnitt aus: „An Ideal Portrait of Shakespeare“ (1755)
Royal Shakespeare Company Collection (public domain).

Auch hier also, mit dem Bezug auf die Phantasie, der Hinweis auf Shakespeares autonome Schöpferkraft, und – durch deren weibliche Gestalt – die Andeutung einer speziellen Affinität zwischen den Frauen und Shakespeare. Besonders bemerkenswert in unserem Zusammenhang ist *An Essay on the Writings and Genius of Shakespear*, den Montagu 1769 veröffentlichte. Die Autorin, die sich als die elegante und geistreiche Gastgeberin des Salons der Bluestockings einen Namen gemacht hat, verteidigt in dieser Abhandlung den englischen Dramatiker temperamentvoll und mit manchmal satirischer Schärfe gegen die Angriffe des Franzosen Voltaire. Dieser habe Shakespeare mit klassizistischem Maß gemessen und ihn so fälschlich für mangelhaft befunden. Montagu hingegen erweist sich mit ihrem Shakespeareverständnis als dem großen Dramatiker kongenial, so stellt Mary Scott Taylor anlässlich ihrer Verteidigung weiblicher Autorschaft im Gedicht *The*

Female Advocate (1774) fest.⁶ Weibliches intellektuelles Selbstbewusstsein verbindet sich in Montagus Schrift höchst wirkungsvoll mit kämpferischem Nationalstolz. Shakespeares kraftvolle englische Männlichkeit ermächtigt die Frau, die zu ihm hält und mit ihrer Feder für ihn kämpft.

2 Autorinnen identifizieren sich mit Hamlet

In der Zeit der Romantik entdecken auch schreibende Frauen in Frankreich Shakespeare als Mittel der Selbstaufwertung. In England ist der Dramatiker jetzt im Kanon und damit im männlichen Establishment angekommen; in Frankreich ist er der große Außenseiter, mit dem sich Künstler und Intellektuelle jenseits des Mainstream, und damit auch geistig tätige Frauen, solidarisieren. Germaine de Staël begreift und lobt in ihren europaweit beachteten Schriften *De la Littérature* (1800) und *De l'Allemagne* (1813) das Drama *Hamlet* als Inbegriff der düsteren, gedankenschweren Literatur des Nordens, d.h. Englands und Deutschlands, im Unterschied zur französischen Literatur. In ihrem Roman *Corinne* (1807) verliebt sich die autobiographisch konzipierte Titelfigur in einen hamlethaften britischen Lord. Der Lord und die idealisierte Selbstprojektion der Autorin in der Person von Corinne begegnen einander auf Augenhöhe: In moralischer und intellektueller Autorität wie auch im selbstbestimmten, unkonventionellen Verhalten ist de Staëls Helden dem Helden Shakespeares mehr als gewachsen.

Wie hier, lässt sich ganz allgemein beobachten, dass ausgerechnet Hamlet, eine bis dahin in Frankreich eher verspottete oder ignorierte Figur, nun zum Objekt weiblicher identifikatorischer Aufmerksamkeit wird. Hamlet rückt neben die starken Frauen in den Dramen, die es den Leserinnen und Schauspielerinnen schon immer angetan hatten: Lady Macbeth, Cleopatra, Viola (in *Twelfth Night* / *Was Ihr Wollt*), die in Männerkleidern ihre eigene Zukunft bestimmt, die widerspenstige Katherine, die gezähmt werden muss, und Portia aus *The Merchant of Venice*.⁷ Erklärt wurden solch erstaunliche Charaktere damit, dass man im England der Königin Elizabeth I mächtige, selbständige Frauen zu schätzen gewusst habe. Die Schauspielerin Ellen Terry betrachtet in einer von Feministinnen gern zitierten Aussage die furchtlosen, energiegeladenen, resoluten und

⁶ „Well hath thy Pen his [Shakespeare's] various beauties shown, / And prov'd thy soul congenial to his own“. Mary Scott Taylor, *The Female Advocate*, in: *First Feminists: British Women Writers 1578-1799*, ed. Moira Ferguson, Bloomington: Indiana University Press 1985, S. 363.

⁷ Französische Autorinnen schenken daneben auch der Feenkönigin Titania aus *A Midsummer Night's Dream*, der rebellischen Mutterfigur Constance in *King John* und Portia, der mutigen Gattin des Brutus in *Julius Caesar* besondere Beachtung; siehe dazu Aimée Boutin, „Shakespeare, Women, and French Romanticism“, *Modern Language Quarterly* 65,4 (2004) 505-529.

intelligenten Heldinnen der Dramen als Shakespeares „vindication of women“, d.h. als eine Frauenkampfschrift lange vor dem feministischen Pamphlet von Mary Wollstonecraft, auf dessen Titel (*A Vindication of the Rights of Woman*) sie anspielt.⁸ (Wollstonecraft selbst hat in ihren Schriften und Briefen gern auf *Hamlet* Bezug genommen; ihr Lieblingszitat war seine Klage, in 1. 2. 134, über die moralische Verderbtheit der Welt, die er mit einem ins Unkraut geschossenen Garten vergleicht – wobei sie allerdings den frauenfeindlichen Kontext dieser Klage ausblendet). Eleanor Marx ist, wie ihre Mutter, eine begeisterte Shakespeare-Leserin und führt in ihrer mit ihrem Lebensgefährten Edward Aveling gemeinsam verfassten Streitschrift *The Woman Question* (1886) die starken Frauen in den Dramen als Vorbilder für die eigene Gegenwart an.

Shakespeares Ophelia hingegen, die für männliche Künstler des 19. Jahrhunderts eine Kultfigur war, ist für selbstbewusste weibliche Autoren und auch Schauspielerinnen eher ein Problem. Als Ellen Terry, die diese Rolle gegenüber Henry Irvings Hamlet zu spielen hatte, Ophelia ihrer Klage über den Tod des Vaters Polonius durch schwarze Trauerkleidung etwas mehr Eigenwert geben wollte, wurde sie barsch zur Ordnung gerufen. Sie musste auf das schon in Auftrag gegebene dunkle Kleid verzichten und, wie es seit jeher üblich war, in unschuldigem Weiß klagen und wahnsinnig werden:



„Miss Ellen Terry as Ophelia in Shakespeare’s Hamlet“ (Photo ca. 1878)
Folger Shakespeare Library

⁸ Ellen Terry, *Four Lectures on Shakespeare* (1911-1921), London: Martin Hopkinson 1932, S. 81.

Seriöses Schwarz zu tragen, war Hamlets bzw. Irvings Privileg.⁹

Das Gefühl der Frauen, mit Hamlet verwandt zu sein, wurde gefördert und gerechtfertigt dadurch, dass die Romantik feminine Züge in Hamlet entdeckte. Vor allem Goethe war hier wegweisend mit der erzählten Lektüre und Aufführung des *Hamlet* in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). Goethes Wilhelm betont Hamlets „schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit“ und seine „zarte Seele“.¹⁰ Den „Schlüssel“ für die tragische Entwicklung des Stücks sieht Wilhelm darin, dass Hamlet aufgrund seiner zarten Konstitution dem ihm auferlegten Racheauftrag nicht gewachsen ist und deshalb zugrunde gehen muss:

Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen: die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet.¹¹

Der Vergleich Hamlets mit einem ‚köstlichen Gefäß‘, das zu fein und schwach für eine massive Belastung ist, nähert den Helden einer edlen Weiblichkeit an, die traditionell schweren Bürden nicht gewachsen ist; die Bildersprache der „lieblichen Blumen“ und des „Schoßes“ verstärkt noch den Effekt der Femininität. Schon wenige Jahre später erklärt Sophie Mereau in ihrer Zeitschrift *Kalasthiskos* mit einem wortwörtlichen Zitat der Passage aus Goethes *Wilhelm Meister* diesen supersensiblen Hamlet zu ihrem eigenen.¹² Auch Dorothea Schlegel entwirft um 1800 im Romanfragment *Florentin* einen femininen Helden in der Tradition von Goethes Hamlet. Die Münchener Malerin Marianne Kürzinger, die durch das heroische Staatsgemälde *Gallia schützt Bavaria* (1805) berühmt wurde, bekundet mit einer Serie von dreißig Bildern zu *Hamlet* (die leider verschollen sind) ihre Nähe zu dem Drama.

Der Maler Eugène Delacroix, ein Bewunderer Goethes, bestätigt dessen *Hamlet*-Lektüre bereits dadurch, dass er für seine Lithographien und Gemälde zu *Hamlet* als Modell für die Figur des Helden eine junge Frau, Marguerite Pierret,

⁹ Ellen Terry, *The Story of my Life*, New York: Schocken 1982, S. 99-100.

¹⁰ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1988 [Berliner Ausgabe, Bd. 10] S. 320 und 226.

¹¹ Ibid, S. 255

¹² Sophie Mereau, „Fragment eines Briefs über *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ (1799), abgedruckt in Mereaus Zeitschrift *Kalasthiskos*, 1. Bändchen, Berlin 1801, S. 233-234 (zum Teil nimmt die Forschung allerdings Clemens Brentano als Autor des Aufsatzes an).

auswählt. Über das wohl berühmteste dieser Bilder, dasjenige, das Hamlet in der Totengräberszene, über dem ausgehobenen Grab für Ophelia, zeigt,



Eugène Delacroix, "Hamlet et Horatio au cimetière" (1839)
Paris : Musée du Louvre (public domain)

verfasst die Dichterin Louise Colet, die auch den *Hamlet* übersetzt hat, 1844 ein langes Gedicht.¹³ Delacroix, so befindet sie in diesem, malte mit dem empfindsamen Helden, der ebenso an seinem Genie wie an der Welt leidet, den idealen Hamlet, einen Hamlet, von dem Shakespeare, der an die Theaterrealität seiner Zeit gebunden war, nur träumen konnte: „Oh! C'est bien le Hamlet que Shakspeare rêva“.¹⁴ Colet beansprucht somit, einen unmittelbaren Einblick in Shakespeares Gedankenwelt zu haben. Frauen verlieben sich also nicht nur, wie Staëls alter ego

¹³ Colet bezieht sich auf das frühere Bild von 1835, nicht auf das bekanntere Ölgemälde von 1839, das im Besitz des Louvre ist (Tony Howard, *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 12-13).

¹⁴ „A M.*** sur son tableau de Hamlet“: „Seul tu nous a rendu le Hamlet de Shakspeare, / Création sublime où la douleur respire, / Où le poète a mis dans un cœur dévasté / Tous les maux du génie et de l'humanité [...] Shakspeare avait laissé son âme dans Hamlet / Mais son œuvre n'était qu'un symbole incomplet, / Avant que tes pinceaux, trempés à son génie, / Eussent fait pour cette âme un corps en harmonie [...] / Oh! C'est bien le Hamlet que Shakspeare rêva; / L'enveloppe brisée où l'âme s'en va [...]“. Louise Colet, *Poésies complètes*, Paris: Charles Gosselin 1844, S. 129-131.

Corinne, in hamletähnliche Männer, sie werden Hamlet gleich, vollziehen sein Seelendrama nach, identifizieren sich mit ihm. Autorinnen machen sich seine Worte zu eigen; sie schreiben, sagt Annette von Droste-Hülshoff selbstironisch, „wie ein transvestirter Hamlet“.¹⁵

George Sand bezeugt bereits mit ihrem männlichen Pseudonym und ihrer Vorliebe für Männerkleider einen Hang, sich androgyn zu stilisieren. Androgyn, nicht einseitig männlich, wie sie betont. Die Formulierung eines Bekannten, Alexis Duteil, der befand, sie sei weder Mann noch Frau, sondern ein ‚Mensch‘ (un *être*), scheint ihr sehr zu gefallen.¹⁶ So überrascht es nicht, dass sie eine besondere Nähe zu Shakespeares als feminin geltendem männlichen Helden bezeugt. In einem Essay über Hamlet (1845) nimmt sie an seinem Weltschmerz und seiner Verzweiflung teil, indem sie sich im intimen Dialog mit ihm imaginiert. Sie deutet sein Verhalten als den universalen „Schrei der Menschheit, die gegen sich selbst revoltiert“. „Seit Adam bis zu deinen Tagen, Hamlet, und bis zu unseren, ist die Stimme der Erde ein ewiges Schluchzen, das sich in der ewigen Stille der Himmel verliert“.¹⁷ George Sands Idol war der Schauspieler Philibert Rouvière, der einen ausgeprägt schwarz-melancholischen Hamlet spielte. Im Roman *Consuelo* (1842) entwirft Sand mit Albert von Rudolstadt einen dunklen Helden, den ein Schuldgefühl an die Grenze zum Wahnsinn bringt. Seine psychische Gefährdung wird, vergleichbar mit Wilhelm Meisters Hamlet-Diagnose, erläutert als ein Zustand, in dem eine machtvolle Imagination das Gehäuse des Hirns zu zerbrechen droht.¹⁸ Auch das alter ego eines weiblichen Hamlet gestaltet Sand, in ihrem autobiographisch getönten Roman *Lélia* (1833). Der Roman entsteht als Gegenstück zu der zwei Jahre zuvor entstandenen Komposition *Lélio* des mit Sand befreundeten Hector Berlioz. Blass und melancholisch tritt Sands Lélia bei einem Ball in der Hamlet-typischen dunklen Männertracht auf, tiefe Gedanken wälzend. Auch Frau ist Hamlet – so wieder die Botschaft. Mit einem späteren Roman, mit *L'Homme de Neige* (1859), löst sich Sand sodann von der Schwarzen Romantik und ihrer Hamlet-Konzeption. In einer innovativen Re-Lektüre von Shakespeares Stück

¹⁵ Brief vom 5. Juli 1843 an Sibylle Mertens-Schaaffhausen (*Briefe 1843-1848*, hg. Winfried Woesler, Tübingen: Niemeyer 1992, S. 65)

¹⁶ „Prenez-moi donc pour un homme ou pour une femme, comme vous voudrez. Duteil dit que je ne suis ni l'un ni l'autre, mais que [je] suis un *être*“, George Sand, Mai 1835 an Adolphe Guérout (*Correspondance*, ed. G. Lubin, 25 Bd., Paris: Garnier 1964-1991, Bd. III, S. 327).

¹⁷ „Création sublime, n'est-ce donc pas que tu résumes en toi toutes les souffrances d'une âme pure jetée au milieu de la corruption et condamnée à lutter contre le mal qui l'étreint et la brise?“ – „ce cri de l'humanité contre elle-même [...] depuis Adam jusqu'à toi, Hamlet, depuis de tes jours jusqu'aux nôtres, la voix de la terre est un éternel sanglot qui se perd dans l'éternel silence des cieux.“ Essay „Hamlet“, veröffentlicht im *Almanach du Mois*, Februar 1845.

<http://www.gutenberg.org/files/28623/28623-h/28623-h.html> (1.7.2014).

¹⁸ George Sand, *Consuelo*, ed. Robert Scrick, Paris: Phebus 1999, S. 253.

präsentiert sie eine nicht mehr tragische, sondern eher pikareske, handlungsfreudige und in der Gegenwehr gegen den verbrecherischen Onkel erfolgreiche Hamlet-figur als Protagonisten. Sein Erleben wird aus der Innenschau berichtet – ein Zeichen für die wiederum enge Verbindung zwischen ihm und der Erzählerin und Autorin. Das Theaterstück, das er, wie das Shakespearesche Vorbild, sich ausdenkt, um die Wahrheit über den Vatermord herauszufinden, nutzt Sand selbstbewusst, um ihr eigenes unzeitgemäßes Konzept einer antinaturalistischen Kunst zu illustrieren, die eine konstruktive Wahrheit vermittelt.¹⁹ Die Schriftstellerin Fanny Lewald, eine Vorkämpferin der Frauenrechtsbewegung, ermächtigt sich wiederum, indem sie die geistige Verwandtschaft mit Hamlet und seinem Schöpfer betont. Um 1880 pilgert sie zum Hamlet-Schloss Helsingør in Dänemark. Auf der Schlossterrasse (dort, wo einst der Geist von Hamlets Vater dem Sohn den Racheauftrag erteilte) fühlt sie sich eins mit Shakespeare und seinem Helden, der „in jedem hochgestimmten Herzen“ „große Gedanken, großes Empfinden“ erweckt. „Hier“, so ruft sie aus, „habe ich sie wieder einmal in ihrer ganzen Göttlichkeit und Unsterblichkeit empfunden, die Kraft der Dichtung.“²⁰

Die englische Autorin George Eliot (die nach Sands Vorbild wiederum unter einem männlichen Pseudonym schreibt), entwirft im Roman *Daniel Deronda* (1876) mit dem Titelhelden ihren Hamlet. Etwa gleichzeitig stellt sie sich in einem längeren philosophischen Gedicht vor, wie sich ein in ihre eigene Gegenwart versetzter Hamlet in einem Oxford College mit den Kommilitonen Horatio, Laertes, Osric, Rosencrantz und Guildenstern und einem Studentenpfarrer zu einem Streitgespräch trifft.²¹ Hamlets Vorgesichte als Student in Wittenberg gewinnt jetzt, in den 1870er Jahren, als Frauen für das Recht auf ein Universitätsstudium kämpfen, für die weibliche Hamletrezeption besondere Bedeutung. Eliot stellt die jungen Männer dar in einer vielseitigen, anspruchsvollen und aktuell informierten Diskussion und führt damit den Beweis, dass auch sie, als Autorin des Texts, zur intellektuellen Avantgarde ihrer Zeit gehört und zweifellos die Reife für ein Universitätsstudium gehabt haben würde. Hamlets vielcommentiertes Zögern, seine Unschlüssigkeit, ist aus der Shakespeareschen Handlung in den viktorianischen Ideenkontext transponiert worden; er steht unentschieden zwischen christlichem Glauben und Naturwissenschaft, dichterischem Idealismus und rational argumentierender Philosophie.

¹⁹ Siehe dazu Ina Schabert, „The Play's the Thing: George Sand's *Hamlet*-Novel *L'Homme de Neige*“, *Poetica* 45, 3-4 (2013) 333-346.

²⁰ Fanny Lewald, *Vom Sund zum Posilip: Briefe aus den Jahren 1879 bis 1881*, Salzwasser Verlag: Paderborn 2013, S. 75-76.

²¹ George Eliot, „A College Break-Fast Party“ (1874). Abdruck in *Poems* 1908, S. 416-440 www.unz.org/Pub/EliotGeorge-1908v09A-00001 (1.7.2014).

Auch Eliots Kollegin, die Romanautorin und Journalistin Margaret Oliphant, sieht anlässlich einer Besprechung von Henry Irvings *Hamlet*-Aufführung (1878) Shakespeares Helden gekennzeichnet von der intellektuellen Krise ihrer eigenen Zeit. Eliot begegnet ihrem von Zweifeln geplagten Hamlet mit einem Hauch von Ironie, die vielleicht auch Selbstironie ist, Oliphant hingegen ist voller Sympathie für diese Figur, die sie umschreibt als:

the strange and wonderful being whom we never completely understand [...] but whom, at least, we know, as we know few other of our life-long friends. [Hamlet] is part of our intellectual training, [...] that impersonation of all the doubts and questionings of humanity.

Wieder geht es um *humanity*, die Menschheit, nicht um Frauen oder Männer.²² Auch Oliphant beansprucht mit ihrer Formulierung nicht Hamlets männliches Ich, sondern eine gemeinsame Humanität von Männern und Frauen, welche die Geschlechterdifferenz transzendierte. Hamlet ist einfach ein Mensch, „Hamlet was human“, befindet in diesem egalitären Sinn auch noch die finnische Schauspielerin Leea Klemola, als sie 1995 den Hamlet spielt.²³

3 Schauspielerinnen spielen den Hamlet

Indem sie selbst den Hamlet auf der Bühne verkörpern, können Frauen den Emanzipationseffekt optimieren, der aus der Identifikation mit dieser Figur resultiert. Der Beruf der Schauspielerin war im 19. Jahrhundert einer der wenigen angesehenen Frauenberufe überhaupt. Mehr noch wie die Schriftstellerin konnte die Schauspielerin durch ihre Tätigkeit berühmt und reich, d.h. materiell unabhängig, werden. So erklärt es sich, dass erfolgreiche Schauspielerinnen einen Stoßtrupp in der Frauenbewegung des späteren 19. Jahrhunderts bildeten. 1908 institutionalisierten sie sich in England in einem Kampfbund für das Frauenwahlrecht, in der Actresses' Franchise League, parallel zum Bund der Schriftstellerinnen, der Women Writers' Suffrage League.

²² „the strange and wonderful being whom we never completely understand [...] but whom, at least, we know, as we know few other of our life-long friends. [Hamlet] is part of our intellectual training [...] that impersonation of all the doubts and questionings of humanity“ (Review Essay of 1878, repr. in *Critical Responses to Hamlet 1600-1900*, eds. David Farley-Hills u.a., Bd. IV, AMS Press 2006, Teil II, S. 474-500: Zitat S. 474-75).

²³ Zitiert nach Howard, *Women as Hamlet*, S. 26.

Die Aneignung der Rolle des Hamlet steht in Zusammenhang mit dieser Entwicklung. Zwar gab es seit dem früheren 18. Jahrhundert immer wieder weibliche Hamlets auf der Bühne, dies jedoch vornehmlich aus dem pragmatischen Grund, dass in einer Truppe gerade kein geeigneter männlicher Schauspieler zur Verfügung stand. Die in England und Frankreich populäre Konvention des *travesti*-Spiels mit seinen erotischen Reizen – nur hier konnten Frauen in engen Männerstrumpfhosen Bein zeigen – hat solches Cross-casting begünstigt. Aufgrund der Hosenrollen in den Komödien waren die Frauen ohnehin darin geübt, in Shakespeares Stücken den Mann zu spielen und das Publikum war das gewöhnt. Die Hamlet-Rolle ist für ambitionierte Schauspielerinnen besonders attraktiv; mit ihrer breiten Palette von Spielnuancen geht sie weit über die Möglichkeiten weiblicher Rollenfächer hinaus. So nehmen die weiblichen Hamlets um 1850 zu, als zunehmend mehr Frauen die leitende Funktion eines *actor manager* bekommen und Programm und Besetzung selbst bestimmen.

Eine Spur feministischer Aufsässigkeit ist bei solchem Theater-Transvestismus nie ganz auszuschließen. Das Cross-casting macht mit dem weiblichen Schauspieler in männlicher Rolle unvermeidlich aufmerksam auf den Unterschied zwischen biologischem Geschlecht und kulturell vorgegebenem Geschlechtscharakter, zwischen *sex* und *gender*. Es widerlegt die Annahme, dass die traditionellen Verbindungen von beidem naturgemäß und unauflösbar sind und stellt damit in Frage, dass Frauen feminin sein müssen.

Im späteren 19. Jahrhundert nun nutzen Frauen das geschlechtswechselnde Spiel und vor allem die Hamlet-Rolle ganz gezielt zur emanzipatorischen Manifestation. In solchen Inszenierungen wird (wie in George Eliots Gedicht) dem Hinweis besonderes Gewicht gegeben, dass Prinz Hamlet im zu Beginn des im Drama dargestellten Geschehens sein Studium in Wittenberg unterbrochen hat, um an den dänischen Königshof zurückzukehren. Um die studentische Identität hervorzuheben, tritt die Schauspielerin als Hamlet gern in einem akademischen Talar auf. Die Frau als Student verkörpert ein Wunschbild von Mädchen und Frauen, die nur äußerst zögerlich zum Studium oder gar zu akademischen Berufen zugelassen wurden. Eine frauemanzipatorische Bedeutung bekommt zudem die Fechtszene zwischen Hamlet und Laertes im letzten Akt, in der Hamlet der geschicktere ist. Das sportliche Können, das hier von einem weiblichen gegenüber einem männlichen Schauspieler demonstriert wird, unterstreicht die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aktuelle Forderung, dass auch Mädchen das Recht und die Befähigung zum Sport und zum Sportunterricht haben. Dem Fechtsport kam in

dieser Debatte besondere Bedeutung zu, da das Fechten mehr Geschicklichkeit als Kraft erfordert.²⁴

Nur einige der weiblichen Hamlets, bei denen die Doppelheit von Schauspielkunst und emanzipatorischem Bestreben offenkundig ist, können hier genannt werden.²⁵ In keinem Fall handelt es sich dabei um den Versuch einer Frau, sich als wirklicher Mann auszugeben. Was dem Publikum geboten wird, ist vielmehr eine Frau, oft ein von weiblichen Rollen her bekannter und beliebter Star, der einen Mann *spielt*. In diesem Spiel werden weibliche und männliche Gender-Zuschreibungen miteinander vermischt, ineinander verquickt. Suggeriert wird ein distanzierter, flexibler, von Ironie nicht ganz freier Umgang mit solchen Zuschreibungen.

Besonders beeindruckend war der Hamlet der Felicita(s) von Vestvali, einer Schauspielerin deutscher Herkunft. Als Anna Marie Stägemann 1829 in Stettin geboren, riss sie als 15jährige, als Junge verkleidet, von zuhause aus. Sie machte erst in Paris, dann in den USA eine Karriere als Opernsängerin, später als Schauspielerin. Ihr Hamlet wurde 1866 in Amerika und England allgemein bewundert; das blonde Haar der Vestvali, die männlich hochgewachsene Figur und die sonore Alt-Stimme waren, wie die Kritik feststellte, für den androgynen Charakter der Rolle ideal.



Felicitas von Vestvali als Hamlet,
teilkolorierter Holzstich von 1873 (zvab.com)

Sie selbst identifizierte sich so sehr mit damit, dass sie sich gern ‚Hamlet‘ nannte. 1868 wagte sie mit dem Stück eine Gastspielreise in deutsche Theater, die ein

²⁴ So die Argumentation im Beitrag von Mary Dane und Mary Howarth, „Lady Fencers: How Ladies Can Be Graceful and Athletic“, *The Harmsworth Magazine*, July 1899.

²⁵ Eine ausführliche Darstellung bietet die Monographie von Howard, *Women as Hamlet*.

unerwartet großer Erfolg wurde – unerwartet aufgrund des zu Recht befürchteten besonderen Vorurteils der Deutschen gegen solchen Transvestismus. Das Publikum war sehr skeptisch, berichtet der Leipziger Kritiker Rudolf von Gottschall; doch, so fährt er fort, diese Skepsis verflog mit ihrem ersten Auftritt:

Vergessen war vor der Macht des Genies alles, was man vorher, von den verschiedenartigsten Standpunkten aus gegen das Männerrollenspiel einer Frau hatte deutlich machen wollen; der Eindruck, den dieser Hamlet hervorbrachte, war ein gewaltiger.²⁶

Im Jahr 1882 dokumentiert sich die Verknüpfung von Hamlet-Rolle und Frauenrechtsbewegung in der Amerikanerin Anna Dickinson (1842–1932). Im Bürgerkrieg war die junge Quäkerin eine mutige Kämpferin für die Rassengleichheit, was ihr den Ehrentitel einer ‚Johanna von Orleans der Unionisten‘ einbrachte. 1864 hielt sie als erste Frau eine Rede vor dem amerikanischen Kongress. Nach dem Bürgerkrieg macht sie die Gleichberechtigung der Geschlechter zu ihrem Anliegen und hält in verschiedensten amerikanischen Städten Vorträge zur Lage der Frau. In ihrem Buch *A Ragged Register* sagt sie für die nahe Zukunft eine Angleichung der Geschlechter voraus. Gleichzeitig arbeitet sie als Schauspielerin und tritt 1882 am New Yorker Broadway in der Rolle des Hamlet auf. Es scheint, dass der knabenhafte, stille, eher rezitative Hamlet der schlanken kleinen Frau an sich nicht besonders beeindruckend war. Doch aufgrund ihrer politischen Berühmtheit war er ein vielbeachtetes Statement. Auch die Frauenrechtlerin Janette Steer spielt in einer von ihr selbst zusammengeholten Schauspielertruppe 1899 in Birmingham und London erfolgreich den Hamlet. Sie war ein frühes und sehr aktives Mitglied der Actresses‘ Franchise League, und musste 1912 wegen einer Protestaktion sogar eine kurze Haftstrafe verbüßen.

Die Jahrhundertwende brachte einen weiteren Höhepunkt in der Einvernahme der Hamlet-Rolle durch die Frauen. Eine Sensation bei der Pariser Weltausstellung 1900 war eine verfilmte Szene aus der *Hamlet*-Inszenierung von und mit Sarah Bernhardt.

²⁶ Rosa von Braunschweig, „Felicita von Vestvali“, in: Magnus Hirschfeld (Hg.), *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (1903) <http://www.omofonie.it/genn2006/vestvali.pdf> S. 437.



Sarah Bernhardt als Hamlet in *La tragique histoire d'Hamlet*. Théâtre Sarah Bernhardt, Paris 1899
(Postkarte des Deutschen Theatermuseums München)

Bernhardt war eine sehr selbstbestimmte Frau. Sie war eine Unternehmerin, die über eine eigene Theatertruppe verfügte und eines der großen Theaterhäuser im Zentrum von Paris gepachtet hatte, das sie in ‚Théâtre Sarah Bernhardt‘ umbenannte. Für ihren *Hamlet* gab sie eine eigene Übersetzung (bei Marcel Schwob und Eugène Morand) in Auftrag, in Prosa statt der bisher üblichen gereimten Alexandriner. Der neue Text war ungewöhnlich vollständig – fünf Stunden dauerte die Aufführung. Bernhardt war der Auffassung, nur Frauen könnten den Hamlet überzeugend spielen: jüngere Männer hätten nicht die ausreichende intellektualisierte Sensibilität; später seien sie zu alt für die Rolle. Sie selbst gibt einen für die Zeit neuartigen, couragierten Hamlet. Hamlet ist für sie ein tatkräftiger Rächer, und nicht mehr die zarte Seele der romantischen Interpretationen des 19. Jahrhunderts. Einer Londoner Zeitung erklärte sie:

What people are determined to see in Hamlet is a feminized, hesitating, bemused creature. What I see, however, is a person who is manly and resolute, but nonetheless thoughtful. As soon as Hamlet encounters the spirit of his father and grasps the nature of the crime, he decides to avenge him. But since he is the opposite of Othello, who acts

before he thinks, Hamlet characteristically thinks before he acts, a trait indicative of great strength and great spiritual power.²⁷

Szenen, die lange ignoriert worden waren, weil sie in das feminin verfeinerte Hamletbild nicht passen, werden von ihr wieder aufgenommen, wie z.B. die Gebetszene mit der zynischen Überlegung des Helden, Claudius nicht beim Beten zu töten, weil er dann als reuiger Sünder in den Himmel kommen würde, oder die brutale Geste, mit der er verächtlich die Leiche des von ihm wie eine Ratte getöteten Polonius von der Bühne schleift. Auch Hamlets schroffe Haltung gegenüber Ophelia und seine Impertinenz im Umgang mit Polonius, die vordem abgemildert wurden, werden von Bernhardt voll ausgespielt. Gastspiele in den europäischen Metropolen und in den USA machten ihren Hamlet weltberühmt. Der kurze Stummfilm für die Weltausstellung zeigt kennzeichnenderweise die Fechtszene, in der Hamlet den Laertes, bzw. Sarah Bernhardt den Schauspieler Pierre Magnier besiegt. Sie wird als Duellritual nach den strengen Regeln der Fechtkunst ausgespielt.²⁸

Die Bewertung der Aufführung – u.a. in Paris, New York, London und Stratford – reichte von absoluter Bewunderung über die höfliche Anerkennung einer ungewöhnlichen Schauspielkunst bis zur totalen Ablehnung. Besonders massive Kritik äußert der Berichterstatter des *Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*, der Journalist und Reisebuchautor Eugen Zabel, der in seiner „gerechten Empörung“ über den von einer Frau gespielten Hamlet auch die Autorität des Präsidenten der Gesellschaft hinter sich weiß. In seinem naiv-realistischen Verständnis, welches das Theater als „Abbild des unmittelbaren Lebens“ auffasst, müssen Hamlet-Darsteller männlichen Geschlechts und, wie er sagt, „jeder Zoll ein Mann“ sein. Bernhardts Hamlet ist für ihn der Tiefpunkt einer langen perversen Entwicklung, die im 18. Jahrhundert mit dem Bühnenstar Sarah Siddons begonnen hatte:

Von Sarah Siddons zieht sich die lange und unheilvolle Kette bis zu einer noch lebenden Sarah, Madame Bernhard (sic), die dieses Experiment nicht nur in Paris, Wien und London ausgeführt, sondern es auch fertiggebracht hat, an der Geburtsstätte des großen Briten, in Stratford on Avon, in dieser Rolle aufzutreten.

²⁷ Bernhardt in einem Brief an den *Daily Telegraph* vom 17. Juni 1899, zitiert bei Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet: Culture and Context*, New York: Peter Lang 1996, S. 68.

²⁸ Ausschnitthafte Wiedergabe in http://www.youtube.com/watch?v=Mp_v_dP8s-8 (3. 4. 2014).

„Die Hüter dieses Heiligtums“ so befindet er, haben damit „eine schwere Schuld auf sich geladen“. Weibliche Hamlets sind für Zabel schlicht ein „Unkraut“, ein „Übel, das bekämpft und ausgerottet werden muß“. Frauenfeindlichkeit und Frankreichfeindlichkeit vermischen sich in dem Bericht mit antisemitischen Untertönen.²⁹

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, in der großen Zeit der Suffragettenbewegung, wird der Schluss-Szene von *Hamlet* eine einschlägige Aussage für das Frauenwahlrecht abgewonnen. Hamlet gibt (in einer Zeile, die ansonsten meistens gestrichen wurde) unmittelbar vor seinem Tod seine Stimme ab für den Norweger Fortinbras als neuem König – Shakespeare nimmt für Dänemark offenbar ein Wahlkönigtum an. Wenn eine Schauspielerin jetzt diese Worte spricht: „he has my dying voice“, so darf wenigstens auf der Bühne und in einer Männerrolle eine Frau einmal wählen! Und ihre Stimme gibt sogar den Ausschlag. Allerdings werden in diesen Jahren die weiblichen Hamlets seltener. Das sich entwickelnde männlich dominierte Regietheater findet wenig Geschmack an solcher Art weiblichem Starkult. Die Feministinnen ihrerseits setzen auf die direkteren Botschaften der Ibsenstücke, der New Women Plays und des Straßentheaters der Suffragetten.

1914 jedoch, als die im Krieg befindlichen jungen Männer ersetzt werden müssen, erlebt die Transvestie auf der Bühne unerwartet eine neue Blüte. Wie in der Lebenswelt, so übernehmen jetzt Frauen im Theater in großem Ausmaß Männer-Rollen. Nicht nur die männlichen Hauptrollen werden mit weiblichen Stars besetzt; manche Inszenierungen arbeiten fast ausschließlich mit weiblichem Personal. Lilian Baylis, die den Betrieb des Old Vic-Theaters in London mit Schauspielerinnen aufrecht hält, schärft diesen ein: Es darf auf der Bühne kein Geschlecht geben – „There should be no sex in acting“.³⁰ Der biologische Unterschied ist, wenn Theater gespielt wird, nicht von Bedeutung; das kulturelle Geschlecht hingegen, Gender, wird performativ erzeugt.

²⁹ Eugen Zabel, „Weibliche Hamlets“, *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 36 (1900) 249–255. Ähnlich beklagte auch William D. Howells die dreifache Impertinenz von Bernhardts weiblichem, französischem und jüdischem Hamlet („A She-Hamlet“, in *Literature and Life*, New York: Harper and Brothers 1902).

³⁰ Sibyl and Russell Thorndike, *Lilian Baylis*, London: Chapman and Hall 1938, S. 57–58. Zit. nach Howard, *Women as Hamlet*, S. 119.

4 Die geschlechterideologische Bedeutung des Frauentheaters

Im Frauentheater des Ersten Weltkriegs lässt sich eine Ironie der Geschichte sehen. Auf den Bühnen der Shakespearezeit traten, wie man weiß, nur männliche Schauspieler auf – die jungen Mädchen wurden durch Knaben vor dem Stimmbruch, die reiferen Frauen durch ältere Männer dargestellt. Praktisch möglich war dies durch das hervorragende Training der Akteure und eine vom äußeren Erscheinungsbild abstrahierende Kompetenz der Zuschauer. Gerechtfertigt wurde es durch ein Geschlechterkonzept, welches dem Mann als dem höchsten irdischen Glied in der Schöpfung alle Kompetenzen der unter ihm rangierenden Geschöpfe und damit auch der Frau zusprach. Umgekehrt definierte sich Weiblichkeit durch den Mangel an männlich-menschlicher Vollkommenheit. Folglich konnte der Mann alle Rollen spielen; ein Frauentheater aber wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, denn der Frau stehen eben nicht alle Fähigkeiten des anderen Geschlechts zur Verfügung. Diese frühneuzeitliche Vorstellung von der Hierarchie des Seins rückt später zugunsten einer kontrastiven Interpretation der Geschlechterdifferenz (*two-sex model*) in den Hintergrund. Entgrenzungssphänomene wie der Theatertransvestismus werden von dieser binären Geschlechterideologie mit Argwohn betrachtet.

Dennoch wird die frühere Argumentation gelegentlich wieder aufgenommen. Goethe bewundert in einer Abhandlung über „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“ (1788) das männliche Transvestitentheater, das er kurz zuvor in Rom gesehen hat. Männer beobachten Frauen, so befindet er; sie reflektieren über das, was sie beobachten, und sie gestalten ihr Spiel auf der Bühne als Resultat ihrer Überlegungen. Sie verwandeln damit weibliche Lebenswelt in Kunst. Frauen hingegen könnten im Grunde überhaupt nicht Theater im Sinne von Theaterkunst machen; sie spielten lediglich immer nur sich selbst.³¹ Mit ähnlicher Begründung spricht Max Behrboom um 1900, im Blick auf die weiblichen Hamlets, den Frauen die Kompetenz für das Theater ab: „A man contains in himself the whole of a woman’s nature *plus* certain other qualities which make the difference between him and her“. [...] „Creative power, the power to conceive ideas and execute them, is an attribute of virility; women are denied it“.³² Dass nun Regisseurinnen und Schauspielerinnen ganze Inszenierungen

³¹ Goethe, „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt“, *Schriften zur Literatur*, ed. Ernst Beutler, Zürich: Artemis 1949 [Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 14], S. 9–13.

³² Max Behrboom, *More Theatres: 1898–1903*, London: Rupert Hart-Davis, 1969, p. 37 (zitiert nach Howard, *Women as Hamlet*, S. 113). Zur Geschichte des Vorurteils siehe Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin: Julius Bard 1908.

bestreiten und diese von hohem künstlerischem Wert sein können, ist vor solchem Hintergrund eine geschlechterideologische Sensation.

Im Verlauf des Kriegs artikulieren sich allerdings zunehmend Verdrängungsängste. Die Schauspielerinnen, so wird betont, dürfen den hoffentlich bald heimkehrenden Soldaten nicht die Berufschancen im Theater nehmen. Dennoch waren, nachdem die Frauen so vielseitig ihren Mann gestanden hatten, auch die ersten Nachkriegsjahre durch eine relativ frauenfreundliche Atmosphäre gekennzeichnet. 1921 wurde noch einmal ein vielbeachteter, in der Titelfigur weiblich besetzter *Hamlet* mit stark emanzipatorischem Akzent aufgeführt, und zwar der zu Recht berühmt gewordene Berliner Stummfilm von Asta Nielsen und Svend Gade. Wieder bestimmt hier eine Schauspielerin die Produktion mit, wenngleich nicht so absolut wie im Fall der Sarah Bernhardt. Es handelt sich nicht um eine Verfilmung des Shakespeare-Textes, sondern eine eigenständige Neufassung des Stoffs von Edward P. Vining. Dieser amerikanische *Hamlet*-Fan hatte 1881, offensichtlich inspiriert von den feministischen Hamlet-Deutungen und der Welle weiblicher Hamlets im Theater, die These vertreten, der Held sei in Wirklichkeit eine Frau gewesen (es fragt sich, was mit dieser ‚Wirklichkeit‘ gemeint war – wohl kaum die der rauen germanischen Sagenwelt von Shakespeares Quelle). Hamlet sei als Mädchen geboren und, nachdem es das einzige Kind von Gertrude war, von ihr als Knabe erzogen worden, um die Thronfolge innerhalb der Familie zu sichern.³³ Vining's Buch wurde, wie es mit Spekulationen dieser Art häufiger geschieht, weithin bekannt. Sigmund Freud hat darauf Bezug genommen; in James Joyces *Ulysses* erinnert sich Leopold Bloom an das Buch, als er 1904 bei seinem Gang durch Dublin auf ein Poster mit der Schauspielerin Millicent Bandman-Palmer als Hamlet stößt.³⁴ Mit der hier eingeführten Erzählfigur des Mädchens, das mit Erfolg – ohne dass die Umwelt dies ahnt – ein Leben als junger Mann führt, wird der Geschlechterrollenwechsel aus dem Theaterspiel in die fiktionale Realität verlagert. Damit wird die Unabhängigkeit kultureller Geschlechtsmerkmale vom biologischen Geschlecht besonders überzeugend belegt. Autorinnen hatten das Motiv bereits zuvor in dieser Absicht eingesetzt: die Schauspielerin und Schriftstellerin Mary Robinson nutzte es im Roman *Walsingham* (1797) und George Sand in der dramatischen Erzählung *Gabriel* (1839).

Vining's Hamlet-Phantasie wird also zur Grundlage des Drehbuchs für den *Hamlet*-Film – vermutlich auf Anregung von Asta Nielsen, denn Svend Gade fand

³³ Edward P. Vining, *The Mystery of Hamlet: An Attempt to Solve an Old Problem*, Philadelphia: J.B. Lippincott and Co. 1881.

³⁴ James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth: Penguin 1968, S. 77.

Vinings Idee bizarr.³⁵ Nielsen mit ihrer schlanken, androgynen Figur erwies sich als die ideale Besetzung der Titelrolle.



Asta Nielsen as Hamlet in *Hamlet: A Drama of Vengeance* (1920/21) film still
(<http://blogs.flinders.edu.au/flinders-news/tag/hamlet-drama-of-vengeance>)

Hamlet, Horatio, Laertes und Fortinbras sind in diesem Film Kommilitonen an der Wittenberger Universität – das Mädchenstudium ist noch immer aktuelles Thema. In Vorwegnahme der Fechtszene im letzten Akt von Shakespeares Stück wird früh eine Sequenz eingefügt, in der die vier Freunde Fechtübungen machen, und Hamlet sich durch besondere Geschicklichkeit auszeichnet. Dem Medium gemäß wird somit in der Stummfilmversion von Hamlets Studentenleben George Eliots Ideenstreit durch eine visuell vermittelbare typisch männliche Beschäftigung ersetzt. Neu ist die Betonung einer kameradschaftlichen Beziehung zwischen den jungen Männern und einem Hamlet, von deren weiblicher Identität sie nichts ahnen. Die knabenhafte Kleidung, die Asta/Hamlet (manchmal unter einem akademischen Gown) trägt, und die schicke Kurzhaarfrisur, in der sie auftritt, passen in den Trend der 1920er Jahre; der populäre Film bestimmt die garçonne-hafte Jungmädchenmode dieser Zeit wesentlich mit. Insbesondere verdankt sich der deutsche Bubikopf als Zeichen der Frauenemanzipation dem Haarschnitt von Asta Nielsens Hamlet.

³⁵ Tony Howard, *Women as Hamlet* (S. 142) zitiert Gade über Vining: „God knows where the man had come upon this bizarre notion, but American professors do discover the most incredible things“.

Jahrzehnte später, in der Zeit der zweiten Frauenbewegung, werden weibliche Hamlets noch einmal aktuell, aber sie sind jetzt frauenideologisch umstritten. Für eine feministische Kritik, die Shakespeares Stücke pauschal als Dokumente einer patriarchalischen Welt abtut, macht die Frau als Hamlet wenig Sinn. Indem eine Schauspielerin diese Rolle übernimmt, identifiziert sie sich mit den in solcher Kritik betonten frauenfeindlichen Zügen des Dramas, wie sie vor allem in Hamlets bzw. Shakespeares verächtlichem Umgang mit Ophelia und Gertrude gesehen werden. Der komplementäre Differenzfeminismus, der das Besondere, Andere des Weiblichen gegenüber dem Männlichen hervorhebt und positiv wertet, findet es ebenfalls wenig hilfreich, wenn die Frau den Mann spielt. Erst in der Zeit der dekonstruktiven *Gender* und *Queer Studies* werden weiblichen Hamlets auf der Bühne wieder eine positive – allerdings kaum noch frauenemanzipatorische – Bedeutung zuerkannt. Sie belegen ganz offensichtlich den performativen Charakter der Geschlechtsidentitäten.

Mit der Geschichte der Hamlet-Rezeption durch Schriftstellerinnen und Schauspielerinnen – wie ich sie hier skizziert habe – wird lediglich eine Linie der frauenemanzipatorischen Wirkung des Shakespeareschen Werks erfasst. Die Rezeptionsgeschichten anderer Dramen könnten das Bild vervollständigen – hier wäre noch einiges zu tun. Der weibliche Anspruch auf ein gleichwertiges intellektuelles und berufliches Leben wird nicht nur durch die Identifikation mit Hamlet als Wittenberger Student erhoben, sondern deutlicher noch dadurch, dass Portia in *The Merchant of Venice* eine entsprechende Vorbildfunktion zuerkannt wird. Wenn sie, als Richter verkleidet, in dieser Rolle den Vertrag zwischen Antonio und Shylock so geschickt zu deuten versteht, dass eine unblutigen Lösung möglich wird, so belegt dies wiederum, dass Frauen für akademische Studien und Berufe geeignet sind, in diesem Fall für das Richteramt. Neuere Frauengeschichtsforschung hat einen Aufsatzwettbewerb von viktorianischen Schülerinnen zum Thema "My Favourite Heroine" entdeckt, in dessen Beiträgen die Mädchen mit großer Mehrheit "The Lady Lawyer" Portia im Richtertalar zu ihrer Lieblingsheldin erwählt haben.³⁶ Für die spätviktorianische Frauenrechtlerin Lydia Becker ist, wie ihre Beiträge zum *Women's Suffrage Journal* belegen, Portia wiederum eine Kronzeugin für die weibliche Befähigung zum Juristenberuf.³⁷

Andere Frauengestalten spielen in der sexuellen Emanzipation eine Rolle. So etwa Shakespeares Juliet, die ihre Liebe zu Romeo gegen konventionelle Moral-

³⁶ Dies berichtet Mark Hollingsworth im Beitrag „Shakespeare Criticism“, in: *Shakespeare in the Nineteenth Century*, ed. Gail Marshall, Cambridge U, S. 39-59: bes. S. 41.

³⁷ Dazu Georgianna Ziegler, „Women and Shakespeare“, in: *Shakespeare in the Nineteenth Century*, ed. Marshall, S. 205-228.

vorstellungen freizügig bekennt und ausagiert. Noch bei einem Shakespeare-Kongress 1992 in Tokio berichtete eine Japanerin, wie sie sich als junges Mädchen für Juliet begeistert habe und sich die Liebesdialoge von Romeo und Juliet laut vorgelesen habe – Romeos Worte in einer eigenen japanischer Übersetzung, Juliets Repliken aber auf Englisch; in ihrer Muttersprache habe sie diese noch nicht zu sprechen gewagt. Einige englische Inszenierungen des 19. Jahrhunderts versuchten, mit Rücksicht auf die jungen Mädchen im Publikum den sexuellen Zündstoff der Liebesgeschichte dadurch zu entschärfen, dass sie Romeo durch eine Frau spielen ließen. Inwieweit sie damit aus dem heterosexuellen Regen in die lesbische Traufe gerieten, wäre noch zu untersuchen,

Für viktorianische Schauspielerinnen war (weit mehr als Juliet) Shakespeares Cleopatra, die Meisterin der Liebeskünste im Römerdrama, eine Frau, deren Rolle sie begehrten. Zumeist allerdings vergeblich, denn die Theatermanager scheuteten sich, eine solche Femme fatale auf die Bühne zu bringen. Es würde sich vermutlich lohnen, den oft feindseligen und angstbesetzten Kommentaren männlicher Shakespeare-Kritiker und Wissenschaftler des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – die natürlich gut erforscht sind – die weniger gut erschlossenen positiven Cleopatra-Bilder von Frauen, besonders von Schauspielerinnen, gegenüber zu stellen.

Bibliographie

Behn, Aphra, „The Dutch Lover“, *The Works of Aphra Behn. The Plays 1671–1677*, vol. 5. Hg. Janet Todd, London: Pickering, 1996.

Boutin, Aimée, „Shakespeare, Women, and French Romanticism“, *Modern Language Quarterly* 65,4 (2004). 505–529.

Colet, Louise. *Poésies complètes*, Paris: Charles Gosselin, 1844.

Droste-Hülshoff, Annette von. *Briefe 1843–1848*. Hg. Winfried Woesler, Tübingen: Niemeyer 1992.

Eliot, George, „A College Break–Fast Party“ (1874). *Poems* 1908, S. 416–440 www.unz.org/Pub/EliotGeorge-1908v09A-00001 (1.7.2014).

Goethe, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Bd. 10. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1988.

Hawley, Judith, „Shakespearean Sensibilities: Women Reading Shakespeare 1753–1808“, *Shakespearean Continuities: Essays in Honour of E.A.J. Honigmann*. Hg. Joan Batchelor u.a., Basingstoke: Macmillan, 1997.

Howard, Tony. *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Jonson, Ben, „To the Memory of my Beloved, The Author Mr. William Shakespeare“, *The Norton Shakespeare*, Hg. Stephen Greenblatt u.a., New York: Norton, 1997.

Lewald, Fanny. *Vom Sund zum Posilip: Briefe aus den Jahren 1879 bis 1881*. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2013.

Mereau, Sophie, „Fragment eines Briefs über *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ (1799), *Kalasthiskos*, 1. Bd. Berlin: 1801.

Sand, George. *Consuelo*. Hg. Robert Scrick, Paris: Phebus 1999.

---. „Mai 1835 an Adolphe Guérout“, *Correspondance*. Hg. G. Lubin, 25 Bd., Paris: Garnier 1964–1991, Bd. III.

---. „Hamlet“, *Almanach du Mois*, Februar 1845. Siehe: <http://www.gutenberg.org/files/28623/28623-h/28623-h.htm> (1.7.2014).

Schabert, Ina, „‘The Plays the Thing’: George Sand’s *Hamlet*-Novel *L’Homme de Neige*“, *Poetica* 45, 3–4 (2013) 333–346.

Taylor, Mary Scott, „*The Female Advocate*“, *First Feminists: British Women Writers 1578–1799*. Hg. Moira Ferguson, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Terry, Ellen. *Four Lectures on Shakespeare* (1911–1921), London: Martin Hopkinson, 1932.

---. *The Story of my Life*, New York: Schocken, 1982.

Theobald, Lewis. *Shakespeare Restored* (London 1726). London: The British Library, 2010.

Shakespeare und England im 16. Jahrhundert¹

Arnd Reitemeier (Universität Göttingen)

This royal throne of kings, this sceptred isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
This nurse, this teeming womb of royal kings,
Feared by their breed, and famous by their birth,
Renowned for their deeds as far from home,
For Christian service and true chivalry,
As is the sepulchre in stubborn Jewry

¹ Der folgende Beitrag ist eine überarbeitete und gekürzte Fassung des am 30.10.2014 gehaltenen Vortrags. Im Vortrag wurde ausführlich auf den Film „Elisabeth, The Golden Age“ (2007), Regie Shekhar Kapur, Bezug genommen, doch wurden die entsprechenden Passagen hier entfernt, da sie ohne Kenntnis des Films unverständlich sind. Anstelle von ausführlichen Literaturangaben wurde, mit Ausnahme von Zitaten, Zitatbelegen abgesehen, auf Einzelbelege verzichtet.

Of the world's ransom, blessed Mary's son.
This land of such dear souls, this dear dear land,
Dear for her reputation through the world,
Is now leased out – I die pronouncing it –
Like to a tenement or pelting farm.

Dieses Zitat aus Shakespeares Richard II. gehört zu den berühmtesten Sätzen der Weltliteratur und brachte in Teilen das Selbstbild Englands am Ende des 16. Jahrhunderts zum Ausdruck. Shakespeare thematisierte die Insellage Großbritanniens, die seiner Meinung nach besondere Beziehung zwischen Herrschern und Beherrschten sowie das Verhältnis Englands zur den Königreichen Europas und der übrigen Welt. Inhaltlich stellt Shakespeare eine Paradoxie in das Zentrum, die nachfolgend im Drama aufgelöst wird, nämlich dass das große und reiche England als kleine und armselige Macht wahrgenommen wird. Laut Shakespeare unterscheidet sich England aber von allen anderen Fürstentümern und Königreichen durch die die Einheit von Geschichte, Königtum, Bevölkerung und Christentum. Indem alle Elemente aufeinander bezogen werden, schreibt Shakespeare England gleichsam Modellcharakter als Königreich par excellence zu. Dieses Image wirkt in vielem bis heute sowohl in England als auch in der übrigen Welt fort, denn weiterhin wird englischen Institutionen Vorbildcharakter zugewiesen wie auch das gesellschaftliche Miteinander als Grundlage außenpolitischer Stärke beschrieben wird. Um beides zu erläutern gilt es die politischen Rahmenbedingungen zu analysieren:

Die englische Politik des 16. Jahrhunderts wurde von persönlichen Ambitionen bestimmt, die unmittelbar den Interessen der Dynastie verknüpft waren. Die sogenannten Rosenkriege als Konflikt zwischen verschiedenen Häusern desselben Herrscherhauses markierten in Vielem das Ende der politischen Ordnung Englands im Mittelalter. Nachdem zwei der Linien ausgestorben waren, konnte Heinrich VII. vorübergehend einen innenpolitischen Frieden erzielen und in Manchem Ausgleich schaffen. Weiterhin aber stritt eine Reihe bedeutender Adelsfamilien um Einfluss am Hof sowie um den Besitz von Grafschaften, Rechten und ökonomischen Ressourcen. Diese Auseinandersetzungen konnten auch unter Heinrich VIII. jederzeit wieder zu innenpolitischen Auseinandersetzungen führen, sobald nämlich die Führung und der Führungsanspruch der Dynastie in Frage gestellt wurden. Folglich bemühten sich die Herrscher seit Heinrich VII. um eine möglichst große Distanz zum Adel, und zum anderen galt das primäre Streben der englischen Herrscher während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Sicherung des Fortbestands der Dynastie.

Maßgeblich eben aus dieser Sorge suchte Heinrich VIII. nach der Möglichkeit der Scheidung von Katharina von Aragon. Diese war kirchenrechtlich gemäß spezifischer Bedingungen nicht ausgeschlossen, allerdings verweigerte Katharina ihre Zustimmung. Zugleich übte ihr Neffe, Kaiser Karl V., nach der Eroberung Roms im Jahr 1527 dominierenden Einfluss auf den Papst aus und stand damit der gewünschten Ehetrennung ablehnend gegenüber. Beraten durch Thomas Cranmer und Thomas Cromwell initiierte Heinrich VIII. eine in dieser Form nie dagewesene Gesetzgebung, konnte er doch das englische Parlament davon überzeugen, dass er nur Gott gegenüber verantwortlich sei. Hintergrund hierfür war maßgeblich das Mitspracherecht des englischen König bei der Einsetzung von Bischöfen und Äbten, das die englischen Herrscher in Folge des Investiturstreits erlangt hatten. Dieses war bereits im 14. und 15. Jahrhundert zur Einschränkung der päpstlichen Rechte in England genutzt worden, so dass es für das englische Parlament gute Gründe gab, im Jahr 1534 den Act of Supremacy zu beschließen, wonach „the king shall be taken, accepted and reputed the only supreme head in earth of the Church of England called Anglicana Ecclesia“. Indem der König nun an der Spitze der Church of England stand, konnte die Ehe auch des Herrschers vor einem weltlichen Gericht – und damit ohne Hinzuziehung des Papstes – geschieden werden. Zweifelsfrei aber hielt Heinrich VIII. persönlich am katholischen Glauben fest, während es in der englischen Bevölkerung erhebliche Kritik am Klerus und besonders an der römischen Kurie gab, was der Akzeptanz lutherischer Ideen den Boden bereitete.

Die Schaffung einer mit Territorium und Herrscher verknüpften kirchlichen Einheit wurde auch in anderen Territorien in Europa angestrebt, doch langfristig entscheidend wurde die administrativ-politische ebenso wie religiöse Ausgestaltung der Church of England. Nach und nach wurden protestantische Inhalte eingeführt, denn bereits unter Heinrich VIII. wurden die sogenannten Ten Articles erlassen, die die Heilige Schrift als Norm definierten und die Sakramente auf Taufe, Buße und Abendmahl beschränkten. Hinzu trat die volkssprachliche Bibelübersetzung von Tyndale, die unter Edward VI. mit dem Book of Common Prayer als Agende der Church of England ergänzt wurde, welche sich allerdings in Vielem noch am alten Glauben orientierte. Maria trat als Königin für eine Rekatholisierung ein, doch weite Teile der englischen Bevölkerung wehrten sich gegen die Verfolgung von Protestanten als Ketzern. Nach ihrem Amtsantritt bestätigte Elisabeth die Agende. Diese trat in den Jahrzehnten ihrer Herrschaft für die Durchsetzung des christlichen Glaubens ein und verfolgte keine konfessionelle Leitidee jenseits der Church of England und der hiermit verbundenen Ablehnung des Katholizismus. Damit öffnete sie der Entwicklung und Ausbreitung des Puritanismus breiten

Raum, so dass sich besonders in Schottland sowie im Norden Englands ein immer größer werdender Teil der Bevölkerung dieser Ausprägung des Calvinismus zuwandte. Letztlich war die englische Bevölkerung am Ende des 16. Jahrhunderts zerrissen, auch wenn sie in ihrer Mehrheit der katholischen Kirche fern stand. Dynastisch gesehen konnte Maria Stuart während der ersten Jahrzehnte der Herrschaft Elisabeths als Alternative gesehen werden, die aber wegen ihres katholischen Glaubens und ihrer französischen Erziehung Unterstützung durch europäische Dynastien von weiten Teilen nicht nur des englischen Adels abgelehnt wurde. Unter Elisabeth wurde die „ecclesia Anglicana“ im Inneren weiter ausgebaut, doch die Herrscherin verfolgte – anders als ihre beiden Vorgänger – kein konfessionelles Programm sondern beschränkte sich auf Versuche, den christlichen Glauben tiefer als zuvor zu verankern.

Die innenpolitischen Schwierigkeiten wurden durch außenpolitische Unsicherheiten verschärft. In Folge der Trennung und nachfolgenden Scheidung Heinrichs VIII. von Katharina von Aragon im Jahr 1533 verschlechterte sich das englisch-spanische Verhältnis. Die drohende außenpolitische Isolierung konnte jedoch vermieden werden, da sich das Verhältnis Englands zu Frankreich entspannte, auch weil sich in Frankreich die innenpolitischen und konfessionellen Schwierigkeiten verschärften. Aus dem Bestreben des englischen Königs nach einer Ehetrennung entwickelte sich jedoch eine konfessionelle Auseinandersetzung, die wesentliche Teile Europas ergriff, denn ungewollt eröffnete die Politik Heinrichs VIII. den ebenso altgläubigen wie miteinander verwandten Monarchen Spaniens und des Reichs, gegen England vorzugehen. Unterstützt von der Kurie wurde der sich bis in das 17. Jahrhundert hinziehende Krieg Spaniens gegen England als Kampf gegen den Protestantismus geführt. Um die hieraus sich ergebende teilweise Isolation Englands aufzuheben war es strategisch wie dynastisch nachvollziehbar, dass die katholische Tochter Heinrichs VIII., Maria, 1554 den spanischen Thronfolger Philipp I. heiratete und auf diese Weise den Krieg vorübergehend beendete. Im Zuge der Heiratsverhandlungen aber konnte der englische Adel durchsetzen, dass dem spanischen Thronfolger jede Form der Herrschaftsberechtigung verweigert wurde, so dass dieser nach dem Tod Marias im Jahr 1588 England wieder verlassen musste. Die dritte Tochter Heinrichs VIII., Elisabeth, suchte nun die Wiederaufnahme des Kriegs zu vermeiden und verhandelte lange über eine Heirat mit Philipp II. Hierzu aber kam es aus einer komplexen Mischung politischer, religiöser und persönlicher Gründe nicht, was Spanien als Düpierung ansah. Der nun wieder aufflammende Krieg zog sich von 1585 bis 1604 hin und ergriff ebenso die Niederlande, Frankreich wie Irland. In der allgemeinen Wahrnehmung in beiden Ländern wie in Europa bildete der mit der Great Armada

von 1588 verknüpfte spanische Landungsversuch den Höhepunkt der Auseinandersetzungen.

Hintergrund für den während der Herrschaft Elisabeths virulenten spanisch-englischen Konflikt war zum einen die Trennung zwischen der österreichischen und der spanischen Linie der Habsburger, so dass sich die Auseinandersetzungen zwischen den habsburgischen Monarchen und den französischen Königen um die Vorherrschaft im westlichen Mittelmeer beruhigten. Dies ermöglichte es Frankreich im Jahr 1558 die Stadt und Festung Calais als letzten Festlandbesitz Englands zu erobern. Sechs Jahre später – im Geburtsjahr Shakespeares – verzichtete Elisabeth gegen Zahlung einer umfangreichen Geldsumme auf alle Ansprüche auf Calais, da England eine Fortsetzung der Auseinandersetzungen auf dem Kontinent nicht länger finanzieren konnte. Zeitlich nahezu parallel wurde auf dem Augsburger Reichstag von 1555 mit der Formel „cuius regio eius religio“ ein vorübergehender Modus vivendi zwischen den katholischen und den lutherischen Reichsständen gefunden, so dass sich die Gesamtsituation in Europa vorübergehend beruhigte. In Frankreich starben nach dem Tod Heinrichs II. im Jahr 1559 kurz nacheinander seine drei Söhne. Zum einen kehrte sodann die Ehefrau von Franz II., Maria Stuart, im Jahr 1561 nach Schottland zurück und vertrat nun ihre Erbansprüche auf den englischen Thron. Zum anderen traten nun in Frankreich, aber auch in Schottland, politisch-soziale ebenso wie religiöse Spannungen offen zutage, denn in beiden Ländern wandten sich Teile des Adels gegen die jeweils herrschende Dynastie, und in beiden Ländern kam es zu wachsenden Auseinandersetzungen zwischen Katholiken, Protestanten und Calvinisten. Einerseits boten diese inneren Auseinandersetzungen der englischen Königin die Möglichkeit der indirekten Einflussnahme. Doch drohte England immer wieder in die Feindseligkeiten hineingezogen werden – besonders nachdem Maria Stuart nach England geflohen war und nach einem vermeintlichen Komplott gegen Elisabeth hingerichtet wurde, was Spanien einen zusätzlichen Grund zum Vorgehen gegen England lieferte.

Indem, wie oben dargelegt, die Notwendigkeit der Distanzierung der englischen Herrscher besonders von den mächtigen Adelsdynastien innenpolitische Konsequenz der Rosenkriege war, kam der Heiratsverbindung des Herrschers bzw. des Thronprinzen politisch wie sozial zentrale Bedeutung zu, da mit dieser der Aufstieg oder Fall einzelner Familien verbunden war. Einer der Gründe für die Ehelosigkeit Elisabeths I. war daher das Fehlen einer sozial wie politisch adäquaten Partie in Europa. Doch umgekehrt eröffnete der Zugang zum Hof die bedeutendste Möglichkeit der Gunstbezeugung für die Mitglieder des Adels, denn einzig die Krone konnte Standesveränderungen vornehmen und Staatsämter verleihen.

Heinrich VIII. wie auch teilweise Elisabeth I. gelang es in überaus komplizierten wie komplexen Prozessen, einzelnen Personen und Familien eine vorübergehende Möglichkeit der Partizipation an der Macht einzuräumen. Dies wurde durch überaus differenzierte Symbolik am Hof verstärkt mit der Nebenfolge, dass nicht nur die Hofhaltung erhebliche Summen verschlang, sondern dass der Adel diese ebenso aufwändige wie kostspielige Form sozialer und politischer Differenzierung mittragen musste. Im Ergebnis wurde ein insgesamt politisch weitgehend stabiles System, das auf den Herrscher zugeschnitten war, wiederholt in einen labilen Zustand versetzt mit dem Erfolg, dass die Macht des Herrschers wuchs und seine Stellung unangefochten war. Ergänzend stützten sich Heinrich VIII., verstärkt aber noch Elisabeth I. auf den niederen Adel, aus deren Kreis beispielsweise die justices of the peace berufen wurden, die auf den Herrscher ad personam einen Eid ablegen mussten und deren Aufgabe die Durchsetzung der zentral verfügten Rechts war. Mit dieser Förderung schufen die Herrscher ein Netzwerk loyaler Machträger, deren sozialer Aufstieg in ihrer Hand lag.

Die innenpolitischen Auseinandersetzungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die Kriege gegen Frankreich und Spanien sowie die Hofhaltung verschlangen enorme Summen, so dass alle englischen Monarchen stets zusätzliche Einnahmequellen suchten. Wie auch anderswo in Europa verknüpften die Herrscher daher die Kritik am Klerus mit dem Zugriff auf die Einnahmen der Kirche. Nach einer Visitation der Klöster unter Thomas Cromwell wurden auf Beschluss des Parlaments zunächst die kleinen Klöster, dann im Jahr nahezu sämtlichen Klöster aufgelöst. Während die Kleriker mit Pensionen abgefunden wurden, fielen der Grundbesitz und sämtliche an die Krone. Heinrich VIII. nutzte dies zur Stärkung seiner Position, denn nicht nur wurde der Klerus deutlich reduziert und geschwächt, sondern der Adel wurde zusätzlich an die Krone gebunden, da diese den enteigneten Grundbesitz der Kirche zur eigenen Besitzarrondierung erwarb. Auch aus diesem Grund stießen die Bemühungen Marias I. um eine Rekatholisierung auf erhebliche Widerstände, denn der Adel fürchtete eine Rückgängigmachung dieser Grundbesitzübertragungen. Umgekehrt sorgte Elisabeths Festhalten am Status quo für innenpolitische Stabilität.

Dieser politischen Stabilität im Inneren standen wesentliche ökonomische Umwälzungen gegenüber, da die englische Ökonomie war zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Europa von lediglich geringer Bedeutung war. Lediglich die Niederlande bezogen in nennenswertem Maß Rohwolle aus England, doch in Folge sowohl der wachsenden wirtschaftlichen Bedeutung der Niederlande als auch der konfessionellen wie politischen Auseinandersetzungen in den Niederlanden geriet dieser Absatz in Gefahr. Heinrich VIII. und Maria I. versuchten daher eine

Tuchindustrie in England aufzubauen, um die Abhängigkeit von den Wollexporten zu verringern und um die Gewinnspannen durch die Ausschaltung des Zwischenhandels zu steigern. Nachfolgend begann das Zeitalter der „enclosures“, denn besonders Großgrundbesitzer versuchten die Allmenden zur effektiven Bewirtschaftung entweder zu verpachten oder selbst zu nutzen. Ergänzend wurden die königlichen Wälder, die um die Klosterforsten vermehrt worden waren, verpachtet und zunehmend abgeholzt, denn nicht nur erbrachte die Schafhaltung substantielle Gewinne, sondern das Holz wurde von den Werften für den Bau von Schiffen abgenommen. Die Herrscher förderten die Wirtschaft, indem importierte Güter höher besteuert wurden als exportierte. Auch wurde die Zollverwaltung reformiert, um höhere Einnahmen zu erzielen. Viele der Maßnahmen erbrachten der Krone kurzfristige Einnahmen, zeigten aber nur langfristig Wirkung. Die Bedeutung des englischen Überseehandels war zu Beginn des 16. Jahrhunderts eher gering und wuchs auch bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts nur langsam. England partizipierte zunächst nur marginal am Handel über den Atlantik. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts versuchten einzelne Kaufleute den spanischen und portugiesischen Seefahrern nachzueifern. Gewinne wie die von Walter Raleigh erzielten nur wenige. Da es gleichzeitig in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Inflation in England wie überall in Europa deutlich zunahm, war es um die englischen Staatsfinanzen nicht gut bestellt. Die Friedensanstrengungen Elisabeths basierten daher ganz wesentlich auf ökonomischen Zwängen.

Folge der wirtschaftlichen Schwierigkeiten war jedoch kein Anwachsen der Macht des Parlaments. Im Vergleich zum späten Mittelalter hatte dieses im Zeitalter der Rosenkriege wesentlich an Bedeutung verloren. Heinrich VIII. achtete zwar die Rechte des Parlaments, aber Thomas Cromwell gelang es lange Zeit, klare Mehrheiten für die Politik der Krone zu organisieren. Unter Elisabeth I. kam es zu keiner grundlegenden Änderung, denn diese berief während ihrer 45-jährigen Herrschaft lediglich zehn Parlamente ein, die ihren Vorschlägen und Bitten um die Gewährung von Steuern insbesondere wegen der andauernden außenpolitischen Bedrohung folgten.

An das eingangs angeführte Zitat anknüpfend verbrachte Shakespeare also seine Jugend und sein Leben in einem konfessionell zerrissenen Land, dessen Dynastie von allen wesentlichen englischen Akteuren als alternativlos betrachtet wurde und die folglich unangefochten an der Spitze stand, die das Land jedoch in Erbauseinandersetzungen verstrickte. Eine Gruppe adliger Familie teilte alle wesentlichen Ämter, Posten und Macht unter sich auf, sorgte sich aber weniger um das Land als vielmehr um die eigene Macht. Die Wirtschaft durchlief mühsam einen tiefgreifenden und langandauernden Wandlungsprozess. Der Krone fehlte es

an Einnahmen und sie hatte Mühe auch nur das Militär zu finanzieren. England hatte sämtlichen Kontinentalbesitz verloren, befand sich militärisch in der Defensive und lebte fast eine Generation lang in der Gefahr einer Invasion. Und an der Spitze des Königreiches stand eine unverheiratete Frau, die sich aus einer Vielfalt an Gründen nicht zu einer Heirat mit einem der vielen Kandidaten aus dem englischen oder europäischen Hochadel entschließen konnte, die mehrfach Attentate der katholischen Opposition nur knapp überlebte und der es nur mit Mühe gelang, das Land in Anbetracht äußerer Gefahr zusammenzuhalten.

Hinzu kam: Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war eine Zeit der Wetterextreme, die manchmal, wie im Fall des Sturmes, der die spanische Flotte 1588 zerstreute, aus englischer Sicht Vorteile nach sich zogen, die vielfach aber Leid für die Menschen brachten. In Folge suchten die Menschen nach Erklärungen, die sie sowohl im christlichen Glauben als auch in vermeintlich übernatürlichen Phänomenen, Hexen etc. fanden.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen politischen, ökonomischen, sozialen und religiösen Schwierigkeiten inszenierte Elisabeth I. ihre Herrschaft in sehr wesentlichem Maß und achtete daher auf ihr Image, wie nicht zuletzt die zentralen Portraits belegen, die stets allegorisch wie symbolisch zu begreifen sind. Eben weil diese ikonographischen Werke nur mit Hintergrundwissen zu verstehen sind, wurde die Virgin Queen zur Projektionsfläche diverser Inhalte und Phantasien, was sich mit Shakespeares Instrumentalisierung historischer Phänomene deckt.

Shakespeare zog in seinen Werken immer wieder Analogien zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Folglich maß er der Geschichte eine didaktische Funktion zum Verständnis der Gegenwart zu. In besonderem Maß galt dies für die Historiendramen, in denen die englische Geschichte des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit thematisiert wurde. Doch auch diverse Komödien und Tragödien griffen Elemente historischer Ereignisse auf. Während Shakespeare in den Historien der Geschichte gleichsam nur eine Hintergrundfunktion für die eigentlich im Zentrum stehenden Protagonisten und ihrer jeweiligen Entwicklung zuwies, rückte er in den Tragödien jeweils das Schicksal des betrachteten Landes in den Vordergrund. Vor dem Hintergrund der äußereren und inneren politischen Verhältnisse gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist es deswegen wenig verwunderlich, dass Shakespeare neun seiner zehn Historien in den 1590er Jahren verfasste. Seine übergeordnete Intention war somit die politische Selbstvergewisserung des englischen Königreichs mit Hilfe nicht zuletzt der eigenen Geschichte. Dieses Konzept war alles andere als neu, wie beispielsweise das Vorwort der englischen Plutarch-Übersetzung von 1579 zeigt:

And we may well percieve how greatly we be beholden unto it, if we do no more but consider in how horrible darkness, and in how beastly and pestilent a quagmire of ignorance we should be plunged, if the remembrance of all the things that have been done ... were utterly drowned and forgotten.²

Shakespeare trat in seinen Werken für ein vergleichsweise konservatives Weltbild ein, das nicht von dynamischen Entwicklungen sondern von einer festgefügten Ordnung geprägt wurde. Diese Ordnung wurde in seinen Werken jeweils zu Beginn gestört, jedoch am Ende wieder hergestellt. Die hiermit verknüpften Vorstellungen eines gottgewollten Aufbaus der Welt waren weit verbreitet. Allerdings kam es Shakespeare nicht auf historische Exaktheit an. Zwar legte er vielen seiner Dramen die Tudor Chronicles zugrunde, doch ihm ging es um religiöse, ästhetische, politische und gesellschaftliche Fragen und nicht um wissenschaftliche Genauigkeit. Folglich kam es zu inhaltlichen und zeitlichen Verdichtungen mit dem Ziel, die für Shakespeare wichtigen Mechanismen sichtbar zu machen. Folglich gibt es Verknüpfungen zwischen Shakespeare und seinem Werk und dem von Shakespeare erlebten England des 16. Jahrhunderts, doch sind diese Verknüpfungen einseitig und lassen folglich nur bedingt Aussagen über das Land und seine Gesellschaft zu.

Bibliographie

Aaron, Melissa D. *Global economics: A history of the theatre business, the Chamberlain's Men/King's Men and their plays 1599–1642*. Newark: 2005.

Archer, Ian W. Hg. *English Historical Documents, Bd. 5a: 1558–1603*. London: 2011.

Aronson, Alex. *Psyche und Symbol in Shakespeare*, Bern: 1951.

Asquit, Claire. *Shadowplay, the hidden Beliefs and coded Politics of William Shakespeare*. New York: 2005.

Baker, D. *British identities and English Renaissance literature*. Hg. W. Maley. Cambridge: 2002.

² Thomas North (Hg.), Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, London 1579, S. 3, Zitat nach: Hester Lees-Jeffries, *Shakespeare and memory*, Oxford 2013, S. 61.

Barroll, Leeds. *Politics, Plague and Shakespeare's Theatre: the Stuart Years*. London: 1991.

Black, Jeremy. *A History of the British Isles*. New York: 1996.

Black, John Bennett. *The Oxford History of England, Bd. 8: The reign of Elizabeth, 1558–1603*. Oxford: 1936.

Bradshaw, Brendan Hg.. *British consciousness and identity. The making of Britain 1533–1707*. Cambridge: 1998.

Brower, Rueben. *Hero & Saint, Shakespeare and the Graeco-Roman heroic Tradition*. Oxford: 1973.

Burrow, Colin. *Shakespeare and classic Antiquity*. Oxford: 2013.

Cahill, Patricia A. „Nation formation and the English history plays“, *A Companion to Shakespeare's Works: the Histories*. Hgs. Richard Dutton, Jean Howard, E. Oxford: 2006. 70–93.

Canny, Nicholas P. *The Oxford History of the British Empire, Bd. 1: The origins of Empire. British overseas enterprise to the close of the seventeenth century*. Oxford: 1998.

Clapp, Brian William Hg. *Documents in English Economic History, Bd. 1: England from 1000 to 1760*. London: 1984.

Desmet, Christy. *Reading Shakespeares Characters*. Amherst, 1992.

Driver, Tom Faw. *The sense of History in Greek and Shakespearean Drama*. New York: 1960.

Elton, Geoffrey Rudolph. *England under the Tudors*. London: 1991.

---. *The new History of England, Bd. 2: Reform and Reformation. England 1509–1558*. London: 1977.

Elton, Geoffrey Rudolph. *Tudor Revolution in Government. Administrative changes in the reign of Henry VIII*. London u.a.: 1974.

Fox, Alistair/Guy, John. *Reassessing the Henrician Age. Humanism, Politics and Reform 1500–1550*. Oxford: 1986.

Graves, Michael. *Elisabethan Parliaments 1559–1601*. London u.a.: 1987.

Graves, Michael. *The Tudor Parliaments. Crown, Lords and Commons 1485–1603*. London u.a.: 1986. 2. Auflage

Greenblatt, Stephen. *Verhandlungen mit Shakespeare, Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: 1990.

Guy, John. *Tudor England*. Oxford u.a.: 1988.

Haan, Heiner/Niedhart, Gottfried. *Geschichte Englands vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. München: 1993.

Hattaway, Michael. *Elizabethan Popular Theatre*. London: 1982.

Holderness, Graham. „What is my nation: Shakespeare and national identities“, *Shakespeare's Histories*. Hg. Emma Smith. Oxford: 2004. 225–245.

Hopkins, Lisa. *Drama and the succession to the crown, 1561 – 1633*. Farnham: 2011.

Innes, Michael. *Character and Motive in Shakespeare*. London: 1951.

Kirschbaum, Leo. *Character and Characterization in Shakespeare*. Heidelberg, 1975.

Lees-Jeffries, Hester. *Shakespeare and Memory*. Oxford, 2013.

MacGregor, Neil. *Shakespeares ruhelose Welt*. München: 2013.

Mackie, John Duncan. *The Oxford History of England*. Bd. 7: *The Earlier Tudors, 1485–1558*. Oxford: 1952.

Maitland, Frederic William. *Constitutional History of England*. Cambridge, 1968.

Maley, W. „This sceptre isle‘: Shakespeare and the British problem“ *Shakespeare and National Culture*. Hg. J. J. Joughin. Manchester: 1997. 83–108.

Martindale, Charles: Raylor, A. B. Hg. *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: 2004.

Martindale, Charles. *Shakespeare and the Use of Antiquity, an Introductory*. London: 1990.

Mathews, Honor. *Character and Symbol in Shakespeare's Plays*. Cambridge, 1962.

Miola, Robert S. *Shakespeares Rome*. Cambridge, 1983.

Montrose, Louis. *The Subject of Elizabeth: Authority, Gender and Representation*. Chicago, 2006.

Moody, Theodore William Hg. u.a. *A new History of Ireland*, Bd. 3: *Early Modern Ireland, 1534–1691*. Oxford: 1991.

Nuttall, Anthony D. *A New Mimesis, Shakespeare and the Representation of Reality*. London: 1983.

Orgel, Steven. *Shakespeare and History*. New York: 1999.

Pollard, Albert Frederick. *The Evolution of Parliament*. London: 1962. 2. Aufl.

Purdon, Noel. *The Words of Mercury, Shakespeare and the English mythology of the Renaissance*. Salzburg: 1974.

Purkiss, Diane. „Shakespeare, ghosts and popular folklore“, *Shakespeare and Elizabethan popular culture*. Hgs. Stuart Gillespie/Neil Rhodes. London: 2006. 136–154.

Rohrmoser, Günter. *Shakespeare, Erfahrungen der Geschichte*. München: 1971.

Schwanitz, Dietrich. *Englische Kulturgeschichte*. Tübingen: 1995. 2 Bde.

Sewell, Arthur. *Character and Society in Shakespeare*. Oxford, 1951.

Starkey, David. *The Reign of Henry VIII. Personalities and Politics*. London: 1985.

Stoll, Elmer Edgar. *Art and Artifice in Shakespeare, a Study in Dramatic Contrast and Illusion*. London: 1963.

Strier, Richard/Bevington, David Hgs. *The theatrical city: culture, theatre and politics in London 1576–1649*. Cambridge: 1995.

Thirsk, Joan. *The Agrarian History of England and Wales, Bd. 4: 1500–1640*. Cambridge: 1967.

Walsh, Brian. *Shakespeare, the Queen's Men and the Elizabethan Performance of History*. Cambridge: 2009.

Wende, Peter. *Das britische Empire. Geschichte eines Weltreiches*. München: 2008.

Wende, Peter. *Geschichte Englands*. Stuttgart: 1995.

Wende, Peter. *Großbritannien 1500 – 2000*. München: 2001.

Wheale, Nigel. *Writing and society: literacy, print and politics in Britain 1590–1660*. London, New York: 1999.

Williams, Charles H. Hg.. *English Historical Documents, Bd. 5: 1485–1558*. London: 1967.

Williams, Glanmor. *The History of Wales, Bd. 3: Recovery, Reorientation and Reformation. Wales c. 1514–1642*. Oxford, 1987.

Williams, Penry. *The later Tudors. England 1547–1603*. Oxford u.a.: 1995.

Wormald, Jenny u.a. Hg. *The new History of Scotland, Bd. 4: Court, Kirk, and Community. Scotland 1470–1625*. London: 1981.

The Words of Mercury, the Songs of Apollo: Collaboration and the Making of Shakespeare

John Jowett (University of Birmingham)

Today we inhabit a postmodern era that is no longer so interested in organic unity. In our dispersed and variegated notion of the subject area of English literature, its primary instance, Shakespeare, lies finds itself lying subject to energetic disintegration from many directions. We now face a divide between two ways of looking at Shakespeare: an older, romantic, and perhaps recessive view of the artistic genius as a figure transcendent of his time and place, and a newer awareness of the writer enmeshed in theatre practice and writing to make money. The recent and ongoing scholarship on Shakespeare as a collaborator has inflicted an empirical and probably irreversible defeat on the widespread tendency in the twentieth century to deny any view of Shakespeare as collaborator, and to diminish the extent of his collaborative work. We are no longer shocked to hear the words 'Shakespeare' and 'collaboration' in the same sentence. We are now used to seeing the Shakespeare corpus as being subject to authorial disintegration. Perhaps as many as ten extant collaborative plays, are now thought to be collaboratively written, as also was one lost play that survives as an eighteenth-century adaptation. In at least one and probably two other plays, Shakespeare wrote additional passages for a revision. There are also two plays that survive only in versions that result from adaptation by another dramatist. Over one-third of Shakespeare's dramatic works are not wholly Shakespeare.

The case for Shakespeare as a collaborator is grounded ultimately not in an ideological position that is opposed to the very concept of the author, but in the increasingly sophisticated work on attribution study that is now enabling us to draw an ever more accurate picture of what Shakespeare wrote, and with whom he wrote it. It is in principle disinterested, and it affirms equally as it denies. The scholarship that informs us that *Pericles* was written in collaboration with George Wilkins also informs us that neither Wilkins nor any dramatist other than Shakespeare had anything to do with the writing of *Twelfth Night*. To this extent it is neutral. It proceeds out of curiosity rather than a predetermined view. My own case today is not an exercise in attribution study, and it is not so neutral. It explores one of the ways in which the information yielded by attribution study can be used to generate a new understanding of Shakespeare's art.

I will not pursue this line of enquiry exhaustively. I have written elsewhere about how Shakespeare was a good collaborator, in the sense that the contributions made by him and his collaborator can be seen to complement, complicate, contradict, and finally enrich each other in productive tension. My case in point was *Timon of Athens*, written in collaboration with Thomas Middleton. I can imagine a paper describing Shakespeare as a bad collaborator, whose writing can seem to have a lofty and uncongenial indifference to that of his colleagues, and there will be some suggestions in this direction in my present paper. But my narrative rather than judgemental. I aim to argue that Shakespeare immersed himself in the practice of collaboration at the beginning of his career to an extreme degree, using this practice as a way of developing his skills in writing plays; but that, having achieved this goal, he strongly and decisively renounced this practice in order to establish himself as an in-house dramatist: a share-holder, therefore, in the theatre company, but a non-sharer in the act of writing.

This abrupt transition can be associated with two plays, *Richard III* and *Love's Labour's Lost*, of which more later, and a poem, *Venus and Adonis*, with which I begin. When *Venus and Adonis* was printed in 1593, no-one would have recognised its author William Shakespeare as a literary poet. It was his first published exercise in non-dramatic verse, and the first work to identify him as author. It declares its authorship and claim to a place claim in the world of letters not on the title page but on the following leaf (sig. A2), which presents an epistle 'TO THE RIGHT HONORABLE Henrie Wriothesley, Earle of Southampton, and Baron of Titchfield'; the epistle is signed 'William Shakespeare'. In dedicating his poem to Southampton, the unknown Shakespeare could scarcely have aimed higher, for Southampton was beginning to replace Sir Philip Sidney (who had died in 1586) as the inspirer of poetry and military heroism. The claim to high poetic achieve-

ment is articulated in the Latin motto on the title-page, printed in the space immediately below the title itself, in the very space where the author's name would usually appear (see illustration):

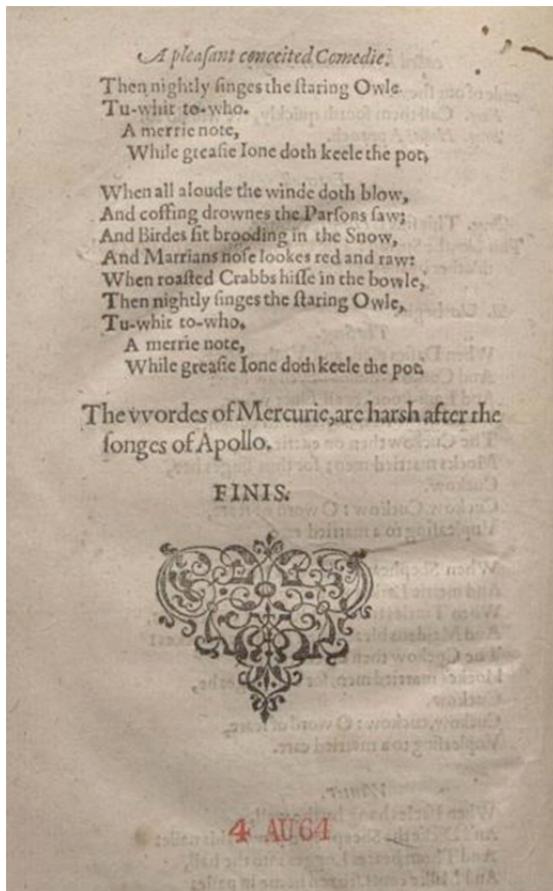
Vilia miretur vulgus: mihi flauus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.

The editors of the Arden edition of the Poems, Katherine Duncan-Jones and Henry Woudhuysen, translate these lines from Ovid as follows: 'Let common people gawp at common things: may golden-haired Apollo serve me with his goblets served from the Castalian waters'. The lines present poetry as inspirational. It comes from a divine source, Apollo god of poetry; it consists of Castalian waters held in golden vessels; it is pure, having flowed directly from that divine spring. This is a view of poetry as set apart from common objects, as admired by common people. Indeed, at first sight at least, it is set off from everyone, as the god is made serving-man to the one poet: 'may golden-haired Apollo serve *me*'. These are not the lines of a collaborating co-author.

The distinction that Shakespeare co-opts for himself is between the art of the so-called 'common people' and high art; or between the explicitly mentioned Apollo and the implicitly referenced Mercury, the god of trade and of theft, the source of the English words merchant, mercantile, mercenary. And the diary of Philip Henslowe recording the financial transactions of a theatre company in the late 1590s strongly verifies the connection between a commercially driven model of artistic production and the collaborative writing of plays. The majority of plays listed in his Diary were written in collaboration. Shakespeare wrote for a different company, but one that was commercial nonetheless. In the late play *The Winter's Tale* the pedlar and ballad-seller Autolycus, as he tells us himself, was 'littered under Mercury' (4.23.25): a sign that Shakespeare ultimately embraced rather than renounced the notion of art as popular, commercial, perhaps even dishonest.

Mercury is also the messenger god, and when a messenger disrupts the festivities at the end of in *Love's Labour's Lost* he is a messenger whose name, carefully mentioned in the dialogue, refers to the god; he is called 'Mercade'. This would be a casual detail, if it were not for the play's enigmatic closing lines that bring Mercury—and Apollo—to the fore. After Holofernes's motley group of entertainers Nathaniel, Costard, Mote, Dull, and Jaquenetta have sung the songs of Spring and Winter, we read at the very end of the play the cryptic line, 'The wordes of Mercurie, are harsh after the songs of Apollo.' This motto presents the same

division between two notions of art, the commercial and the divine, represented by the two deities, as the epigram to *Venus and Adonis*. In the dramatic context the words are puzzling: do they mean that the words of Mercade are harsh after songs



William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, First Quarto, 1598

that have actually been performed *after* them, and are themselves a kind of popular entertainment? Can we really make the leap, as the New Penguin Shakespeare editor George Hibbard suggests, of relating “the songs of Apollo” to the sonnets the courtiers recited way back in 4.3? Given the enigmatic quality of the words in the dramatic context, we might explore the idea that the words are some kind of lapidary comment on the play as a whole. The presentation they are given in the First Quarto of 1598 offers surprising and emphatic support to this view. The words are set in an unusually large font, giving the impression that they are not words from the play but words about the play (see illustration). The absence of a

speech-prefix and exit may also be deliberate in setting the play's gnomic final words apart from the dialogue. In the Folio text the play the line is attributed to 'Brag', that is to say the braggart Armado, whose speech now concludes with a cue for an exeunt, 'You that way, we this way'. This line is not to be seen in the 1598 quarto, and it is fair to suggest that they might have been omitted specifically in order to shift the text out of the mode of dramatic dialogue and into the mode of framing paratext. Quite possibly Shakespeare himself arranged for this effect. We do not usually consider him to have taken an interest in the publication of his plays in print, but in this case we are looking at the year when Shakespeare's name first appeared on the title page of plays, with *Love's Labour's Lost* a member of the first group in which this happened. Indeed it may have led the way, especially as there is evidence that an earlier and now lost quarto was published in 1597. In other words, we can align *Venus and Adonis* with *Love's Labour's Lost* as Shakespeare's two texts that use the textual resource of paratext to present the high Apollonian claim. The first printed work by Shakespeare (I except *Arden of Faversham*, to which Shakespeare probably made a contribution), and the first play to declare him as author: these happen to be the two printed books with special inscriptions separating his own lofty verse from the Mercurial or mercantile writing of others. And we can relate these two editions to much larger events in the development in Shakespeare's authorial persona.

The publication of *Love's Labour's Lost* marks the beginning of the phase lasting for the rest of Shakespeare's life, and onwards far beyond until today, in which it is usual to identify him as the author of his dramatic works. This is the era of visible single authorship. The only work published in an early edition identifying Shakespeare as a collaborator was *Two Noble Kinsmen*, a late play written in collaboration with John Fletcher, published in 1634, years after Shakespeare's death and the publication of the 1623 First Folio. The only modern edition to draw attention to Shakespeare's collaborators fully, clearly and openly is the Oxford Shakespeare of 1986. Clearly, the Folio moulded our image of Shakespeare as a sole author. This volume omitted collaborations such as *Two Noble Kinsmen* and *Pericles*; it included some collaborative plays without mentioning any co-authors, and it strongly promoted an image of Shakespeare as a writer who is single, separate, and uninfluenced by others. The famous frontispiece portrait is the most conspicuous element in a sustained drive in this direction. In assessing this picture of Shakespeare on his own terms as an Apollonian writer, we should remember that the Folio itself was littered under Mercury: a book whose presentation is anxiously crafted to ensure, above all, that it will sell.

With this framework of book history in mind I return to Shakespeare's first Apollonian moment, his publication of *Venus and Adonis* in 1593. In choosing his motto from Ovid, Shakespeare is, I believe, responding to Greene's *Groatsworth of Wit* (1592), in which the dying Robert Greene, in a famous letter addressed to 'those Gentlemen his Quondam acquaintances, that spend their wits in making plaies', gives the gentleman-playmakers a sharp warning:

Yes, trust them not. For there is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his "Tigers heart wrapped in a player's hide" supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and, being an absolute Johannes Factotum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country.

The 'Shake-scene' is clearly Shakespeare by virtue of both the allusive play on his name and the paraphrase of 'his' line in *3 Henry VI*, "O tiger's heart wrapped in a woman's hide" (1.4.137). Shakespeare is accused of being a Johannes Factotum, or Jack of all trades. The exact meaning of these accusations has been debated, but it seems likeliest that he implies that Shakespeare is attacked as an actor who has jumped tracks to become involved in writing plays.

The pamphlet was written at a key moment in English theatrical history. The plague had forced the closure of the theatres in 1592. In this period the playing companies went through a transformation; some disappeared; others emerged as regroupings of players from different companies. The most notable of the regrouped companies was the one with which Shakespeare would be associated, the Lord Chamberlain's Men. Of equal or more profound impact around this period was the passing of an old generation of dramatists. Greene was dead already, and Christopher Marlowe was about to be murdered in a pub brawl on 30 May 1593, about six weeks after *Venus and Adonis* was entered in the Stationers' Register. The deaths of Marlowe and Greene brought the first major phase of play-scripting for the London commercial theatre to a close. George Peele and Thomas Kyd were spent forces. Neither would contribute further to the development of English drama. Who was left? The poet described in the *Groatsworth* as the 'young Juvenal' Thomas Nashe had far to go, but mainly in the field of prose pamphlet writing; the only play he is known to have written after 1592 is the lost collaboration with Jonson, *The Isle of Dogs* (1597). Another established dramatist, Thomas Lodge, wrote no plays after 1589. And then there was Shakespeare—though born the same year as Marlowe and a relative newcomer, yet by 1592 a name so well known

that the *Groatsworth*'s readers would recognise him in the guise of 'Shake-scene', so clearly associated with well-known plays that its author could pointedly misquote a line from one of these plays and expect his readers to recognise it. And all this before anything of Shakespeare's had recognisably appeared in print. Despite the absence of Shakespeare in print, despite the lowly authorial status of playwrights in general, despite the even lowlier status that the *Groatsworth* accords to Shakespeare himself, despite the obfuscations of collaborative authorship, the pamphlet tells us that Shakespeare by 1592 had in some sense arrived, and was recognised.

But this was a sullied and compromised kind of arrival. Its classical point of reference was not the water of Ovid's Castalian spring, but the stolen feathers of Aesop's, or perhaps rather Horace's, crow. The pamphlet's 'us' of 'our feathers', 'you' of 'as well able to bombast out a blanke verse as the best of you' set him up in opposition to the established professional dramatists who are allusively identified as Marlowe, Peele, and Nashe. Shakespeare is different from them, not, as he would soon claim himself, because he is supremely excellent and pure, but because he is an intruding outsider. And so the debate between *Greeene's Groatsworth of Wit* and *Venus and Adonis* becomes about how to place an outsider: whether, on a vertical axis, he appears above or below the insiders. For 'Greene' he is an intruder, a mere actor, we might infer, of no university education who robs the dramatists of their proper due—whether that due is defined in terms of employment, financial reward, literary property, or fame. Shakespeare is guilty of 'bombast', of encroachment on the territory of the dramatists, and perhaps of plagiarism. If the exact implication of the charge against Shakespeare's writing techniques is left obscure, this may well be deliberate: implication can be a stronger mode of accusation than something more direct and testable. One implied accusation is that Shakespeare has picked up the techniques of dramatic writing from the plays in which he and his company have performed. Not content with imitating, he now claims to outdo the established dramatists.

The playwrights would have had no rights over their scripts once they had sold them on to the players, and one of the epistle-writer's concerns is surely that, if the acting company could generate scripts in-house, the income stream as well as the professional standing of the dramatists would be endangered. *Greeene's Groatsworth of Wit* accuses Shakespeare of abusing professional demarcations between actor and dramatist, and perhaps of undermining the informal protocols by which collaboration could take place. The *Groatsworth* reminds us that collaborative texts emerge from the work done in lived lives. Sadly, its animal imagery associates Shakespeare with the principle of aggressive, appropriative collaboration: the tiger's heart, the upstart crow. The writer's mentality in making such accusations is counter-

collaborative: dramatic writing is seen as belonging to its authors, and as being distinctive of them. There are identifiable boundaries, and they are under threat. In transgressing the professional boundary between acting and writing, the actor-dramatist also transgresses the boundaries of authorship itself.

Nevertheless, the allegation against Shakespeare is exaggerated, in some ways untrue, and even self-cancelling. Every shred of evidence suggests that the most beautiful feathers of the Shakespeare collaborations were those of Shakespeare himself. And the *Groatsworth* backhandedly recognises this. If plagiarism is one possible implication of the *Groatsworth*'s words, yet it is not quite the right term if the famous line, the line parodied, is, after all, 'his', Shakespeare's. He is 'beautified with our feathers', and yet, by that annoying contradiction, beautified with well-recognised feathers of his own. The *Groatsworth*'s deployment of the language of theft conflicts with its contrary suggestion that Shakespeare writes in a distinctive and memorable style. A famous line representing a high-point of dramatic emotion is firmly tagged as being recognisably, and indubitably, by Shakespeare. He is therefore at the same time both above and below the established dramatists on the scale of authorial value: the bad hypo-author – a mere literary thief – and the good hyper-author – a famous and strongly differentiated master of his own style.

Such an accusation clearly could be levelled, and to that extent the idea that the author is a product of the eighteenth-century copyright legislation is challenged. The court by which such judgements are made is not, however, a court of law; it is what Alexandra Halasz calls 'the marketplace of print'. Print, to a greater extent than the theatre, demands the author function, and writers such as Greene were precociously insistent on their status as authors. The *Groatsworth* is itself a symptomatic product of the print industry. Interestingly, it presents a case in point of its own authorial identification being both crucial to the functioning of the text and, by an inescapable irony, false. It was edited and in likelihood part-penned by the book-industry stationer and would-be writer Henry Chettle. The *Groatsworth* presents a journalistic blend of fictional romance and social satire, in which scandals associated with individual dramatists such as Shakespeare and Marlowe are incorporated into the pamphlet, as a token of their news value. The semi-fictional author given the name Greene is he who can speak of authors. Dramatists are assumed to be known and recognisable figures to the extent that they can be identified allusively as a 'Shake-scene' or a 'Machiavel'.

The image of Shakespeare presented in the *Groatsworth* did not stick. In *Kind-Heart's Dream*, Chettle, apologising for his role in defaming Shakespeare a matter of weeks after the event, wrote:

I am sorry as if the original fault had been my fault, because my self hath seen his demeanour no less civil than he excellent in the quality he professes; besides, divers of worship have reported his uprightness of dealing, which argues his facetious grace in writing.

In other words, various respectable people have testified that he's a good guy to deal with, which vindicates his effortless skill as a writer. This pamphlet, as much as the *Graoatsworth*, trades in the journalistic cult of personality. There are hints that Shakespeare has the backing of powerful people. The non-sequitur between personal honesty and felicity as a writer is striking. No matter, because Shakespeare had by this time moved on from collaboration, and so from the accusation of being a plagiarist or thief.

Shakespeare's response in *Venus and Adonis* itself cannot entirely escape the paradoxes of authorship in general, and print authorship in particular. Contradicting its own claim to disdain the vulgar, *Venus and Adonis* was issued as a vendible artefact that could be afforded by and was bought by middling readers, and proved to be a hugely popular book, and a big money-spinner for its publishers. In these respects it fits the Mercurial model of commercial art, just as much as the commercial play-script for the theatre. The preliminaries of *Venus and Adonis* are therefore negotiating obvious ironies. If Shakespeare was to invert the hierarchy that placed him below the professional dramatists, he needed, nevertheless, to accept that his art was to an extent unoriginal. Shakespeare's dedication to the prestigious Earl of Southampton declares his affiliation to be with a patron, and so offsets the model of commercial art: his allegiance is not, we might infer, with a theatre company or a fellow dramatist. In the motto from Ovid's *Amores*, rather than asserting pure originality, Shakespeare contests the nature of unoriginality. He says that he participates in the line of inspired poets who ground themselves in poetic traditions going back to the mythical origin and source of inspiration itself. Just as Shakespeare synchronically affiliates himself with the Earl of Southampton, he diachronically affiliates himself with the prestigious Roman poet Ovid, Ovid of 'the elegancy, facility, and golden cadence of poesy' (*Love's Labour's Lost* 4.2.122). *Venus and Adonis* is, of course, based on Ovid's *Metamorphoses*, and so this acknowledgement is apt. Nevertheless, Shakespeare's humility knows its limits. Anyone familiar with Ovid, or William Golding's popular translation of *Metamorphoses*, would have recognised that Shakespeare's poem was an extraordinarily poetic and embellished elaboration, a knowingly bold and showy assertion of originality and brilliance even more than it is an act of homage to Ovid.

The extent to which *Venus and Adonis* marked a new beginning can be seen by looking back from 1593 to the work Shakespeare had written up to that date. We find collaboration everywhere. Even the play that the *Groatsworth* misquotes, *3 Henry VI*, is now suspected of containing more than one hand other than Shakespeare's. It is therefore one possible instance of Shakespeare, in the real or supposed view of the *Groatsworth*'s author, misappropriating the work of others. Recent attribution study tells us more. The cautious and rigorous work of John Burrows and Hugh Craig confirms Gary Taylor's work in arguing that *1 Henry VI* is mostly in the hand of dramatists other than Shakespeare, and shows that the second as well as the third parts of the trilogy are also collaborations. *2 Henry VI* was written by Shakespeare along with another dramatist, whom Craig identifies as most likely Marlowe, who supplied at least some of the scenes showing Cade's rebellion.¹ The hands of Marlowe and another dramatist are also to be found in *3 Henry VI*. No doubt there is more to be written about the evolution of the *Henry VI* trilogy in terms of both author attribution and theatre history. But this new picture of Shakespeare collaborating in the *Henry VI* plays supplies one context in which R.G.'s accusations against Shakespeare can be understood.

There are, however, other plays that R.G. might potentially have had in mind. One of the earliest surviving dramas containing Shakespeare's hand may well be the anonymous *Arden of Faversham*, written at some point between 1587 and its publication in 1592. Though it has yet to be included in any Shakespeare edition, its part-authorship by Shakespeare has been convincingly demonstrated by Mac D.P Jackson, who identifies Sc. 8, the 'quarrel scene', as Shakespeare's, and by Arthur F. Kinney and others.

It happens that the year in which Greene's *Groatsworth of Wit* appeared is also the likeliest year for the first performance of a play in which Shakespeare's work is joined with that of another dramatist, *Titus Andronicus*. George Peele wrote the first act and 2.1. It is Peele whom R.G. most directly warns against Shake-scene: 'I would sweare by sweet S. George, thou art vnworthy better hap, sith thou dependest on so meane a stay.: you don't deserve any better fortune as long as you go on relying on such a miserable support. 'S. George' glances both at Peele's forename and the patriotic tenor of much of his writing. *Titus* is one play in which the practice of collaboration between Shakespeare and Peele is established, and the potential for real or perceived malpractice therefore exists. And, without speculating further, it does seem a bit 'mean' of Shakespeare (in the modern sense) to take

¹ Hugh Craig, 'The Three Parts of Henry VI', in Craig and Kinney, eds, *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 40-77.

over from Peele a soon as Peele had set the play up, and as soon as the action gets really interesting.

Traces can therefore be seen of a pattern that would be consistent with one reading of R.G.'s accusation: that Shakespeare not only imitated other dramatists, but completed scripts that they had initiated. But the other early collaborations might suggest a more fully participating collaborator who was inclined, however, to slow things down, to extend the dramatic and emotional expressivity of the scene, and to steal the show.

So what was the nature of this distinctive talent? The line attributed to Shakespeare in the *Groatsworth of Wit*'s "with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*" could scarcely be more revealing. Shakespeare is the author of strong female roles. In the source line, "O tiger's heart wrapped in a woman's hide" (3 *Henry VI* 1.4.138), York's denunciation of Queen Margaret is a moment of high pathos in response to the forceful deeds and sadistic high rhetoric of his female adversary. But the parodied line does not merely identify a role Shakespeare wrote; it configures him as a particular species of author. The *Groatsworth*'s allusion puts Shakespeare himself in a position of analogy with the cruel and foreign woman of his writing. By implication, he is the outsider as Margaret is by both gender and nationality, and he is the sadistically disruptive unnatural presence in the established social, economic, and moral dispensations of play-making. That disruption is substantially grounded on his feminization of the actions of history.

Shakespeare's contribution to *Edward III* again extends the emotional range of the play and feminizes it. By widespread agreement, he supplied the scenes in which Edward first tries to seduce the Countess and then threatens rape, before stepping back when she threatens suicide, having gained at the last minute "the power to be ashamed of myself" (3.187). Shakespeare thus broadens the play's concern with chivalry to include the treatment of women as well as warfare, introduces an ambiguity of tone focused on aberrant male sexual behaviour reminiscent of the final scene of *Two Gentlemen of Verona* or *Measure for Measure*, and suggests a very deep ambivalence of character in the otherwise bluntly heroic Edward. The section of *Arden of Faversham* most likely to have involved Shakespeare's authorship is again typical: he writes the so-called quarrel scene between Mosby and Alice, once again reaching to the heart of the moral and emotional complexity of the relationship, here an adulterous one, and once again foregrounding the female role to an unusual degree.

But, as Gary Taylor has recently argued, Shakespeare is also the dramatist who separates out the male protagonist and gives full reign to the expression of his interior emotional world. I agree, though in view of the example of Marlowe's

heroes I would argue that it would have been harder for the author of *Groatsworth* to have seen this as Shakespeare's distinguishing feature. Indeed, if one keeps *3 Henry VI* as the case in point, it would be easier and more appropriate to argue that Shakespeare is the author who presents a feminized view of men. Tocite roles that are mainly of Shakespeare's authorship, the Duke of York in the famous scene is the victim; the hard woman can reduce the hard man to lamentation and weeping. Soon after Margaret's killing of the Duke of York, Shakespeare presents her husband King Henry withdrawing from the action of the battle action taking place offstage to deliberate on the horrors of war and the impossible responsibilities of kingship; Henry speaks in hypnotically patterned verse lines on the everyday life of the humble shepherd, wistfully recalling the shepherd's nurturing role in the breeding of lambs. This yearning for peace, calm, life, and procreation is brought to an abrupt and ironic halt by the entry of a son who has killed his father in the battle, and a father who has killed his son. Both they and Henry weep when they realise what they have done.

But the narrative of this paper is not about the Shakespearian genius that shines through his collaborative plays. Instead, it is about Shakespeare's provocative and deliberated transition from collaborator to sole artist. What I think this means actually and seriously about Shakespeare is that he collaborated to learn, and that he consistently outdid the dramatists from whom he learnt. If we think of collaboration as a co-ordination of equals, this might clarify the disturbing way in which Shakespeare confuted equality. He is the incomer, the new participant, the apprentice. At the same time he is the competitor, the appropriator, the aspirational better. This is the paradox revealed in the *Groatsworth*, in *Venus and Adonis*, and in the pattern of his collaboration as it is revealed by attribution studies.

I will develop the case further the picture of Shakespeare as an atypical collaborator in this early career as dramatist, and an atypical sole author after 1593. Before taking this next step I should enter some caveats. Any view that contrasts the individual exemplified in Shakespeare with the undifferentiated collaborative matrix is misleading if it is taken too far. For one thing, the collaborative matrix is not undifferentiated. As Hugh Craig has pointed out, one thing we are learning from attribution studies is that stylistic affinities between texts are caused by authorship far more than by any other factor such as date, genre, theatre company, and so on. And in collaborative plays it proves not to be the case that individuality is lost in the collaborative enterprise. Moreover, well-known writers such as Kyd, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Chapman, and Middleton were all primarily single-author dramatists. In the way of theatre business, their plays would get annotated for performance. Some such as *The Spanish Tragedy* and *Dr Faustus* would be

modified by additions or revisions for later revival. But that is another issue from the original commission to write a play. In some cases the trajectory of the dramatist's career shows that single authorship was a preference, an objective they achieved. Jonson famously removed and replaced the work of a collaborator before publishing his *Sejanus*. Kyd and Marlowe shared a bed-chamber; as far as we know at the moment they did not write together, even though we can only suppose that they wrote in the same room. If we look at a prolific collaborator such as Henry Chettle, whom we have met already, a curious fact emerges. There is a rich and well known source of information in Philip Henslowe's Diary, which gives detailed accounts covering the late 1590s and early 1600s of payments to dramatists by the Admiral's Men and Worcester's Men, major professional theatre companies. If we ask what proportion of Chettle's plays were written in collaboration, we find that a large majority of the works for which Chettle received payments were written in conjunction with other dramatists. But many of these involve writing merely a third of a fifth of a play. If we ask a slightly different question, not 'what proportion of Chettle's plays were written in collaboration' but 'what proportion of Chettle's dramatic writing was commissioned for collaborative plays?'— we can measure this too by the payments Chettle received from Henslowe, and the answer is quite different: something less than half of his writing found its place in collaborations.

I'd also suggest, tentatively, that the situation in the late 1580s and early 1590s in which Shakespeare emerged was different from the late 1590s, the period covered by Henslowe's Diary, when Jonson, Chapman, Webster, Middleton, Heywood, Dekker, and others emerged. Members of the late 1590s group all learnt their trade by working for the Henslowe companies. Apart from anything else, collaboration worked as a form of training. My impression is that the earlier period depended much more on individual idiosyncrasy--almost a cult of personality, fusing together physical appearance, personal attitude, and literary style, that led to the kind of caricature sketches found in the *Groatsworth*. These dramatists were university educated, well versed in drama through their reading of Seneca and Plautus, as self-trained professional dramatists self-trained, and in some cases reluctant participants in the theatre trade. In other words, over the course of the decade the theatres, as we might only expect, increasingly institutionalized the training of playwrights.

From this perspective Shakespeare's early collaborations anticipate the theatre-driven practices of a decade later. It is in this light easier to understand the affront that Shakespeare presented to the established dramatists. Not a self-proclaimed atheist like Marlowe, not a lifestyle Bohemian like Greene, not in any other respect

a scandal-monger, Shakespeare, country bumpkin turned ambitious theatre professional, 'supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you'. Well might he be accused of lacking the soul or essence of the true playmaker when he lacked the social and educational substance that was supposed to underpin it.

Those early dramatists were not by temperament collaborators. Greene had collaborated with Lodge of *A Looking Glass for England*, and according to the *Groatsworth*, with Nashe on an otherwise unknown play. These two plays are the exceptions; otherwise, with one other exception, the known plays of the university wits were written by sole authorship. That exception is their work in conjunction with the non-professional emergent dramatist Shakespeare. As we have seen, Shakespeare managed to work with Marlowe on the *Henry VI* plays, with Peele on *Titus Andronicus*, according to Brian Vickers with Kyd on *Edward III*, and with one or more further dramatists who remain anonymous on *Arden of Faversham* and *Henry VI*. It would come as no surprise if one anonymous turned out to be Greene. At this stage of his career Shakespeare was collaborating more regularly, and we might say more insistently, than anyone else at all. I cannot think of any play before the *Henry VI* trilogy that was written, as they were, by more than two dramatists. A greater proportion of Shakespeare's early work was collaborative than that of any other dramatist. Proportionally speaking, the early Shakespeare probably on average contributed a lower percentage of lines to the plays in which he was involved than Chettle was to do later. Uniquely, and with repeated success, he broke the preference of Marlowe, Kyd, Peele, and perhaps others to work in isolation. They preferred a mode of writing that was literally academic and studious, metaphorically speaking, monastic. He, Shakespeare, made them participants in collaboration. The *Groatsworth* seems right in describing Shakespeare's intersection with the established dramatists as appropriative. I add that it was notably promiscuous, and in a way that might strike us as entirely calculated.

How did Shakespeare achieve his special status as promiscuous collaborator? We admire Shakespeare, and it is always tempting to take him away from any scenario in which he might seem to be compromised or contaminated. On this basis we might speculate that Shakespeare's theatre company received completed plays from other dramatists; he, as actor with a rapidly developing literary talent, added some fine flourishes of his own. The implication would be that he did not in the proper sense collaborate with the other dramatists at all; he took what they had finished and supplemented and improved it. It is indeed possible, as I have already suggested, that he revised plays at some time after they were originally staged. But even if this is true, I would have to insist that belated revision cannot fully explain

his contribution to the texts as we have them. About half of *Henry VI* parts two and three are in his hand, as is no less than three-quarters of *Titus Andronicus*. Shakespeare wrote entire scenes and sequences of scenes. He does not merely patch or expand; his writing is absolutely integral to the plays' structure. This is exactly what we would expect of dramatic writing based on a plot, or sketch of the play's action scene-by-scene, as was normal in the early modern theatre, and as would have been particularly necessary in order to plan out a collaborative co-authorship. In other words, attribution studies show Shakespeare working in collaboration in a normal and conventional way. So we have to resist the temptation to see Shakespeare as a dramatist set apart from the other writers, even though he did not belong to them socially or professionally.

I would argue, therefore, that Shakespeare's position as an actor does not set him apart from the other dramatists. More likely, it gives him the capacity to interact with them. After all, it was the theatre company who decided who should write what. It would already be clear that Shakespeare was a capable in-house dramatist. And his ambition to develop his skills could only be to the advantage of the theatre company.

It is useful to think of this development in terms of dramatic genre. In the first instance Shakespeare may have found his own way unaided to writing sprightly and elegant comedy by studying Plautus for dramatic construction, and reading prose romances and novellae for plot narrative--though this might not be the whole story, for quite possibly *The Taming of the Shrew* is a rewrite of a play by Peele. As for the other genres, the particular crafts of composing tragedy and the history play were learnt through collaboration. Tragedy was perhaps the easier of the two technically, because it could be shaped on the established and familiar model of Seneca. *Titus Andronicus* is strongly modelled on Seneca, collaboratively written with Peele, but with Shakespeare more or less taking over once Peele had supplied the first act. But the English history play was a new genre, and it was forged, above all, through collaborative writing. The full story cannot be told without further investigating questions of both dates of composition and authorship, which cannot be undertaken here, but a provisional summary is presented in the hand-out. The principal players in this history were Marlowe and Shakespeare, and, as Shakespeare moved away from collaboration to sole authorship Marlowe is the one dramatist whose presence haunts his works. It takes another to know oneself alone.

Here, *Richard III* is the key work, the work in which we can relate the chronology of Shakespeare's career to the content and structure of the play itself. From one angle it looks like Shakespeare's most Marlovian play, with its protracted focus on a single serio-comic tragic protagonist. From another it is Shakespeare's

declaration of independence: of his mastery of dramatic form and character, even, one might say, his personal ownership of the English historical narrative. It is no accident that the revolutionary break from the *Henry VI* plays involves a new dramaturgy that focusses on Richard himself. *Henry VI* offers a chronicle view of history as a chaotic series of events destructively punctuated on the battlefield. In theatre terms, this chronicle view of history corresponds to an ensemble model of the acting company. In *3 Henry VI*, for example, the eponymous king is weak, his wife is a more active shaper of events than he is, there is a rival Yorkist king, and the emerging figure Richard Duke of Gloucester has little to contribute until he murders Henry at the end of the play; the play is carried jointly by these various figures, along with lesser but forceful roles such as Richard Duke of York, Clifford, and Clarence. By contrast, no one can remotely compete with Richard Duke of Gloucester's dominance over *Richard III*. In terms of practical play-making, *Richard III* celebrates a model that is based not on joint authorship, but on the interdependence of an actor and a playwright. The actor is Richard Burbage, and Shakespeare's expansion and remodelling of the history play depends entirely on his confidence that Burbage can deliver one of the longest and most physically demanding roles he would ever write. This new in-house author-actor dynamic would last twenty years, and is an essential prerequisite for many of Shakespeare's plays, especially the great tragedies. But we might read *Richard III* not only as a technical assertion of personal and corporate self-sufficiency, but also as a stage representation of singularized authorial selfhood.

Ironically, the lines that most fully represent this idea are from the collaborative *3 Henry VI*:

I had no father, I am like no father, <L 5.6.80>
I have no brother, I am like no brother.
And this word 'love', which greybeards call divine,
Be resident in men like one another,
And not in me. I am myself alone.

I believe Shakespeare added these terrifying lines to *3 Henry VI* after writing *Richard III*, as they are not printed in the first edition of 1595. But even if the passage belongs to the original play, it is clear that there are already formal and ideological struggles between the collective principle and the principle of individualism being worked through in the earlier play, with the ideology of single agency being expressed through the figure of Richard himself. And the scenes in which

Richard plays a prominent role were written by Shakespeare. Hence the Shakespearian parts of the collaborative *3 Henry VI* prepare the scene for the emergence not only of Richard as the mainspring of historical action, but also of the triumphantly univocal script that is the play *Richard III*. One might object, I know, that the sort of arrogant self-separation I am seeing as expressed in Richard is very much in the mould of Marlowe's dramatic heroes. But, to repeat, it takes another to know oneself alone. And Richard's 'I had no father' and 'I have no brother' are not literal truths. They are terrifying for exactly the opposite reason: Richard did have a father, and he does have brothers. His words repudiate the actual fact, subordinating reality to a revolutionary desire. Richard, the principal of reckless will as it imposes itself on an apparently helpless and passive world, the manipulator and seducer, the actor and protean shape-changer: Richard is the emblematic figuration of the actor-and-dramatist (Burbage and Shakespeare), or of the actor-as-dramatist (tautologically, Shakespeare as Shakespeare)—'Richard is Richard: that is, I and I'.

The real point here is not that Shakespeare out-Marlowes Marlowe, nor even that Shakespeare outdoes all the dramatists with whom he has collaborated. The real point is that the Marlovian trope disguises a processing of influence whereby influence is transformed and transcended. Shakespeare understands the Marlovian trope to be arrogance, and he is careful ultimately to distance himself from it. He understands too that kindness, courtesy, love, kinship, and empathy for suffering, all in short supply in Marlowe, are critical both to humanity and to the kind of drama representing humanity that we call Shakespearian. And it is significant that the line I quoted comes from the point in the play where Richard experiences himself as a fragmented, fearful, and ineffective being. He is disintegrating before our eyes. In this way Shakespeare corrects the Marlovian arrogance he has assumed. It is as though the richly empathetic, diverse, comprehensive Shakespeare we know and celebrate was a product of both the diversity of his collaborative experience *and* his rejection of it.

After 1592 Shakespeare did not fully collaborate for perhaps fifteen years. There may have been professional play-patching work along the way. Shakespeare's revisions for *Sir Thomas More* are of this kind. The reasons why he might choose to collaborate with Chettle, Dekker, and Heywood in this task are puzzling and obscure, but one possible answer is that he simply wanted to, or that just very occasionally the collegiality of shared writing was appealing and good for him. *Timon of Athens* of c. 1607 was almost certainly written with Thomas Middleton; it was Shakespeare's first return to the writing of a collaborative play since the earlier years I have been discussing. If *Richard III* is a play about a man who has brothers but rhetorically and in one case literally kills them, *Timon* is a play about a

man who has no brothers but needs to establish an artificial brotherhood of friends. Timon is indeed both brother and father and even mother to his supposed friends; he is the source of excessive giving that leaves him debt-ridden and full of hate. These themes are interestingly relevant to the play's status as a collaboration. I hope it would not be foolish to suggest that one ingredient in the play's genesis might be a crisis in Shakespeare's sense of himself as a writer. Perhaps he decided to adopt the model of writing as reciprocation in order to recharge his creative batteries. Perhaps, remembering how he learnt his trade in the early 1590s, he needed to return to self-education through shared writing in order to understand the new genre of city comedy. Similar considerations might apply to *Pericles*, a play about incest and prostitution written soon afterwards in collaboration with the disreputable inn-keeper George Wilkins. In the closing years of his career Shakespeare singled out John Fletcher as a collaborator in several plays. Here, as with his work with Middleton on Timon, Shakespeare was evidently still learning new tricks, in this case bringing the new tragi-comedic mode perfected in Fletcher's *Philaster* into the storehouse from which he supplied the creativity of his late plays. But Shakespeare was the senior dramatist, and was preparing the way for Fletcher to take over from him as the regular playwright of the King's Men. Shakespeare and Fletcher were reciprocally teacher and apprentice to each other, just as Shakespeare himself had earlier been both learner and over-reacher.

At the beginning of this paper I quoted the epigram to *Venus and Adonis* and related it to Shakespeare's rejection of collaborative writing. The argument is based partly on chronology: there is a stage in Shakespeare's career where he turns away from collaboration, displays his skills as a non-dramatic poet, and soon after sets up as shareholding member of the Lord Chamberlain's Men. In this way the boundary dispute of 1592 was settled by Shakespeare's self-insulation from other dramatists and the theatre company's self-sufficiency through its internalization of dramatic writing. These are the developments that give us Shakespeare the accomplished writer in the institutional setting that would sustain him for two decades. If that stable set-up was itself commercial, it nevertheless enabled Shakespeare to exercise what was—otherwise—relative autonomy.

But this is not the same thing as drinking at the uncontaminated Castalian springs, and indeed when Shakespeare wrote *Venus and Adonis* he had not yet even achieved the position of theatre company shareholder. That is why I read the epigram not as a rejection of theatre entirely—that could scarcely be—but as a rejection of collaboration as a practice that up to this point he had embraced to excess. His eagerness to collaborate in the years up to and including 1592 strikes me as unusual among the dramatists of that moment. His promiscuous collabora-

tion may have been driven by creative energy and desire to share with the established and great dramatists in the mystery of their profession. It may have been a calculated attempt to exploit collaboration in order to move on and exploit the skills learnt through shared writing by writing on his own. We cannot know. But my argument, which is essentially about the emergence of genius, amounts to two statements. First the material circumstances that we can describe with increasing clarity draw a picture of a Shakespeare who shared in order to become separate; his acts of collaboration *enable* his acts of sole authorship and are, I would suggest, entirely necessary. From this point of view his arrogant boast about drinking from the Castalian springs is unsustainable as a model for his dramatic writing. The source of that writing is not mythical; it does not flow purely from the act of a rapacious god turning a fleeing woman into stone. Shakespearian drama is always shot through with the Mercurial as well as the Apollonian. Second, the material circumstances are nevertheless insufficient as an explanation of Shakespeare's sole-authored plays. The synthesis is not merely a synthesis of precedents. It is a synthesis between the sum of precedents *and* the creative act of writing, an act that Shakespeare would surely have understood as metamorphosis.

Bibliography

Hugh Craig, "The Three Parts of *Henry VI*", *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship.* , Eds. Craig and Kinney. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 40–77.

Shakespeares gleichzeitige Konstruktion und Dekonstruktion des (früh)modernen Menschen in *Timon of Athens* und *Pericles*¹

Rainer Emig (Universität Mainz)

Literaturwissenschaftlern sind Shakespeares späte Dramen *Timon of Athens* (ca. 1605–08) und *Pericles* (ca. 1607–08) häufig etwas peinlich. Sie betonen, dass die Stücke wahrscheinlich mehrere Autoren haben, dass sie entweder unfertig sind (wie *Timon of Athens*) oder eher zusammengetragene Fragmente aus Theaterproben darstellen (bei *Pericles*) – und damit keinesfalls ordentlich verfasste und autorisierte Texte.² Als solche verkörpern sie aber eher die Regel als die Ausnahme bei

¹ Dieser Aufsatz erschien zuerst in englischer Sprache als „Renaissance Self-Unfashioning: Shakespeare’s Late Plays as Exercises in Unravelling the Human“, in: *Posthumanist Shakespeares*, Hrsg. Stefan Herbrechter und Ivan Callus, Palgrave Shakespeare Studies (Basingstoke: PalgraveMacmillan, 2012), S. 113–159.

² F.D. Hoenigers Vorwort zur Arden-Ausgabe von *Pericles* nennt das Stück „far from happy and clear“, „a most uneven and puzzling text“ und gibt zu dass, „No one would include *Pericles* among Shakespeare’s masterpieces“; William Shakespeare, *Pericles*, hrsg. F.D. Hoeniger, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare (London und New York: Routledge, 1990 [1963]), S. vii. Suzanne Gossett ist großzügiger in ihrer Einleitung zu *Pericles*, The Arden Shakespeare, Third Series (London: Arden Shakespeare, 2004). Dort nennt sie es „an anomaly in the Shakespeare canon“ und „a uniquely damaged text“ (S. 1), betont aber auch, dass es sich um „one of Shakespeare’s most popular plays“ handelt (S. 2). Die Einleitung zur Arden-Ausgabe von *Timon of Athens* bezeichnet es als „a peculiar and to some unpalatable play“ und weist auf „many loose ends and insufficiently integrated episodes“ hin; William Shakespeare und Thomas Middleton, *Timon of Athens*, hrsg. Anthony B. Dawson und Gretchen E. Minton, The Arden Shakespeare, Third Series (London: Cengage Learning, 2008), S. 1. Alle Zitate im Text stammen aus diesen Ausgaben.

frühmoderner Autorschaft. Sie erinnern uns auch daran, dass die Figuren und Handlungen von Shakespeares Dramen weit entfernt sind vom romantischen Mythos des 19. Jahrhunderts, der sich ein einsames Genie vorstellte, das originelles Material aus dem Nichts hervorzaubert. Ihre Intertextualität und ihr komplexes Arrangement von Fragmenten, das in *Pericles* sogar den Autor einer der Quellen des Stücks, den mittelalterlichen Chronisten John Gower, als unbeholfenen Erzähler auf die Bühne stellt, führen kaum zu zufriedenstellenden Handlungssträngen mit sinnvollem Ausgang – zumindest nicht für ein modernes Publikum.

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich genau mit dieser scheinbaren Selbstaflösung von Handlung und Figuren in offene Fragen und Widersprüche, künstlerische Verfahrensweisen, die Shakespeares Zeitgenossen, wie gesagt, nicht weiter beunruhigten. Er versucht zu zeigen, dass sich in frühmodernen Verfahren und Strukturen der Erschaffung eines neuen autonomen Selbst, die wir mit dem Begriff „Humanismus“ bezeichnen, ein Widerspruch verbirgt, der dieses Selbst immer wieder in die Materialien zurück wirft, aus denen es entsteht. Diese umfassen Sprache und Text genauso wie Macht, Status, Vermögen und Geschlecht. Sie alle werden in meiner Analyse sowohl als Bausteine wie als Stolpersteine auf dem Weg zu einem frühmodernen Selbst erscheinen.

Dieses Selbst ist besessen von Wissen und möchte so viele menschliche Errungenchaften wie möglich in sich vereinen. Indem es dies versucht und seine individuelle Ermächtigung voran treibt, muss es aber auch strategisch etablierte Autoritäten und Hierarchien ignorieren, die ihrerseits wieder die Grundlagen der Materialien bilden, aus denen sich die wundersame frühmoderne Selbsterschaffung gerade speist. Dies stellt Phänomene wie Verausgabung und Exzess (in *Timon of Athens*), Inzest und das Überwinden von Tyrannie bei gleichzeitigem tyrannischem Verhalten (in *Pericles*) als symbolische Manifestationen dieses Widerspruchs in den Mittelpunkt und auf der Bühne zur Schau.

1 Das Andere des Humanismus

Es ist in mehrfacher Hinsicht ebenso müßig, sich über Shakespeares Humanismus Gedanken zu machen wie über seinen Anti- oder vielleicht schon Posthumanismus. Der Begriff „Humanismus“ ist nämlich in viel stärkerem Maß eine Erfindung des 19. Jahrhunderts als eine etablierte Kategorie zur Zeit Shakespeares. Tatsächlich nannten sich einige italienische Renaissancegelehrte *umanisti*, und einige ihrer

britischen Kollegen wussten dies. Aber weder der Begriff selbst noch die dahinter stehenden Ideen waren in der englischen Renaissancekultur verbreitet.³

Dennoch hatten die deutschsprachigen Gelehrten, die den Begriff viel später popularisierten und auf die gesamte europäische Renaissance anwendeten, etwas im Sinn, das auch die englische Renaissancekultur berührt.⁴ Seit der Romantik war Shakespeare eingedeutscht worden – und zwar sprachlich und ideologisch. Seine Figur des Hamlet wurde sogar als Verkörperung des Deutschen selbst angesehen.⁵ Nun ist Hamlet aber weder die Kulmination von Shakespeares Versuchen, Charaktere zu erschaffen, noch ist er besonders typisch für eine Shakespeare-Figur. Viel häufiger sind flache Charaktere und solche, die gegen die eigenen Interessen handeln, obwohl meistens andere den Preis dafür bezahlen. Wenn der Renaissanceforscher Stephen Greenblatt versucht, die selbsterschaffende Kraft von Shakespeare neben der anderer frühmoderner englischer Autoren zu preisen, muss er doch gleichzeitig eingestehen, dass „self-fashioning always involves some experience of threat, some effacement or undermining, some loss of self“,⁶ also dass der Selbsterschaffung immer auch eine Erfahrung der Bedrohung inne wohnt, ein gleichzeitiges Wiederausradieren oder Untergraben, also ein gleichzeitiger Verlust des Selbst. Greenblatt beschreibt das Potenzial der Selbsterschaffung auf eine Art, die auch als Kurzfassung der späteren Idee des Humanismus funktioniert: „Self-fashioning is in effect the renaissance version of these control mechanisms, the cultural system of meanings that creates specific individuals by governing the passage from abstract potential to concrete historical embodiment.“ Selbsterschaffung ist die Renaissanceversion jener Kontrollmechanismen, dem kulturellen System von Bedeutungen, das spezifische Individuen erzeugt, indem es den Übergang von abstraktem Potenzial zur konkreten historischen Verkörperung regelt. Als ein *New Historicist* weigert sich Greenblatt, die Macht dieser Verkörperung ganz im Individuum zu verorten. Dies wäre die Position des traditionellen liberalen Humanismus. Dennoch ist er merkwürdig stumm, wenn es darum geht, wie die genannten Kontrollmechanismen zustande kommen. Er betont dennoch, dass Kontroll- und Bedeutungsmechanismen ebenso wie der heroische Akt der Selbsterschaffung immer im Kontext und in Beziehung zu einer Andersartigkeit

³ Tony Davies, *Humanism*, The New Critical Idiom (London und New York: Routledge, 1997), S. 72–76.

⁴ Die Studie des Schweizers Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* von 1860, war dabei besonders einflussreich; siehe Davies, *Humanism*, S. 15–20.

⁵ „Deutschland ist Hamlet!“ ist die erste Zeile von Ferdinand Freiligraths patriotischem Gedicht „Hamlet“ von 1844.

⁶ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago und London: University of Chicago Press, 1980), S. 9. Weitere Zitate in Klammern im Text.

stehen, die ebenso negativ wie unumgänglich ist. In den Worten Greenblatts: „Self-fashioning is achieved in relation to something perceived as alien, as strange, or hostile“. Selbsterschaffung wird in Bezug auf etwas erreicht, das als anders, fremd oder feindlich betrachtet wird.

Dieses Andere in Shakespeare findet sich manchmal außerhalb von akzeptierten und akzeptablen menschlichen Figuren, wie in der Gestalt des Caliban in *The Tempest* oder den Hexen in *Macbeth*. Häufiger noch tritt es innerhalb von Figuren als Teil ihrer widersprüchlichen Charakterisierung auf, die sich nicht auflösen lässt in das, was der traditionelle Humanismus „menschliche Natur“ nennt. Othello oder King Lear sind solche Figuren, deren Tragödien das genaue Abbild der Widersprüche ihrer Verkörperung sind. Während Shakespeares Tragödien es schaffen, diese Widersprüche und ihre Konsequenzen in den Konventionen ihrer Gattung aufzufangen, wird es ungemütlicher in den Stücken, in denen dies nicht gelingt oder erst gar nicht versucht wird. Unter den sogenannten Spätstücken gibt es Beispiele, in denen weder Selbsterschaffung noch die Anwendung von traditionellem Humanismus funktioniert. Zwei von diesen werde ich in diesem Aufsatz analysieren, um zu untersuchen, ob vielleicht nicht eher anti- oder vielleicht bereits posthumanistische Konzepte auf sie anwendbar sind – in dem Sinne, dass das gerade neu geschaffene Modell des modernen Menschen bereits wieder in eine radikal offene Form überführt wird.

2 *Timon of Athens*: das Aufdröseln einer verfrühten Erfolgsgeschichte

Ein geschätzter Bürger flüchtet nach einer Enttäuschung durch seine engsten Freunde aus einer Gesellschaft, die er jetzt zu verachten gelernt hat, und wird zum menschenfeindlichen Einsiedler. Die wundersame Entdeckung eines Schatzes führt in zurück in die Gesellschaft, die ihn als Wohltäter wieder in ihre Arme schließt.

Als Handlung würde dies eine schöne Komödie und ein hübsches humanistisches Gleichnis auf die erzieherische Macht des eigentlich Menschlichen ergeben, das in individueller Kontemplation gefunden werden kann, aber viel besser in der Gemeinschaft erprobt wird, die sie dadurch zu einer wahrhaft zivilisierten macht. Nur leider ist meine Kurzzusammenfassung genau das Gegenteil von dem, was in *Timon of Athens* passiert. Das Stück, bei dem selbst seine Gattung umstritten ist,⁷ beginnt in einer funktionierenden Zivilgesellschaft, in die die Figur des Timon

⁷ Vgl. William W. E. Slights, „*Genera mixta* and *Timon of Athens*“, *Studies in Philology*, 74:1 (Januar 1977), 39–62.

völlig integriert ist. Die Eröffnungsszene zeigt einen frühneuzeitlichen Hof in altgriechischer Verkleidung, an dem gebildete Männer zivilisierten Austausch pflegen:

Athens. A hall in Timon's house.

[Enter Poet, Painter, Jeweller and Merchant at several doors]

Poet	Good day, sir.
Painter	I am glad you're well.
Poet	I have not seen you long – how goes the world?
Painter	It wears, sir, as it grows.
Poet	Ay, that's well known: But what particular rarity? What strange, Which manifold record not matches? See, Magic of bounty, all these spirits thy power Hath conjured to attend. I know the merchant.
Painter	I know them both – th'other's a jeweller.
Merchant	O, 'tis a worthy lord!
Jeweller	Nay, that's most fix'd.
Merchant	A most incomparable man, breathed, as it were, To an untirable and continuant goodness – He passes. (I.1.1–12)

Trotz geschraubter Sprache und feinem Benehmen tauschen sich die Figuren nicht zum Lobpreis eines Individuums oder mit dem Ziel der Verbesserung ihrer Gesellschaft aus. Ihre Motive sind kommerziell, und Timon steht im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit, weil er die Quelle des Reichtums ist, der diese Gesellschaft am Laufen hält. Der Dichter wie auch der Maler sind nur vor Ort, weil sie auf einen Gönner hoffen. Die geringschätzige Bemerkung des Dichters über den Händler und den Juwelier verfehlt daher ihr Ziel. Die viel pragmatischeren Figuren des Händlers und des Juweliers werden im Stück zu ironischen Orakeln, wenn sie die vermeintliche Verlässlichkeit Timons („most fix'd“) und sein künftiges Schicksal kommentieren („He passes“). Shakespeares Text durchschaut die Oberflächlichkeit des gebildeten Geplänkels und zeigt die ihm zugrunde liegenden ökonomischen und politischen Strukturen auf, die eine Gesellschaft mit Privilegien

und eine der Männerbündelei ehrgeiziger und aufstrebender Individuen hervor bringt.⁸

Wenn dies die alleinige Perspektive von Shakespeares Stück wäre, wäre es bereits antihumanistisch in einer Zeit, als der Humanismus gerade zögerlich formuliert wurde, bevor er 300 Jahre später zum richtigen Konzept wurde. Bereits in Shakespeares Zeit wurde durch die Übersetzung humanistischer italienischer Ideen in den englischen Kontext das ursprünglich utopisch Verspielte des Humanismus eines Giovanni Pico della Mirandola pragmatisiert. So wurde der Originaltitel seiner *Oratio in coetu Romanorum* in der ersten Druckausgabe von 1496 (eine Rede in der römischen Versammlung, die er nie halten durfte) in den Raubdrucken ab 1504 und vor allem in der überaus erfolgreichen Basler Ausgabe von 1557 zu *De hominis dignitate* (Über die Würde des Menschen), ein Titel, der sich viel besser als vermeintlicher Startpunkt eines neuen Humanismus eignete.⁹

So unterschiedliche Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam (1466–1536), Sir Thomas More (1478–1535), Roger Ascham (ca. 1515–1568) und Sir Thomas Hoby (1530–1566) entwickelten unterschiedliche Ideen, in denen sich das, was man später Humanismus nannte, ausdrückte. Alle diese historischen Gestalten wussten aber auch, von wem sie abhängig waren, waren sie doch häufig aus relativer Bedeutungslosigkeit aufgestiegen zum Lehrer und Sekretär von Herrschern (im Falle Aschams), zum Diplomaten (im Falle Hobys), zum Lordkanzler (More) oder zum international anerkannten Gelehrten (Erasmus). Lediglich More und Hoby kamen aus einem privilegierten Elternhaus, obwohl selbst More als Aufsteiger galt, war er doch der erste Lordkanzler, der kein Kirchenmann war. Erasmus war sogar ein uneheliches Kind. Sein *Lob der Torheit* (ca. 1509–1510) enthält bereits eine Bemerkung, die auf den viel späteren *Timon of Athens* passt:

Die Dümmlsten und Schmutzigsten sind die Kaufleute, weil sie das schmutzigste Gewerbe treiben und auf die schmutzigste Weise: sie lügen, trügen stehlen, täuschen und schwindeln in einem fort und

⁸ Marx' Ideen werden sowohl von Verfechtern eines Anti- wie eines Posthumanismus' als Reaktionen auf Humanismus betrachtet. Vgl. Davies, *Humanism*, S. 11–13, und Neil Badminton, Hrsg., *Posthumanism, Readers in Cultural Criticism* (Basingstoke: Palgrave, 2000), S. 4–5.

⁹ August Buck, „Einleitung“, in: Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, übers. Norbert Baumgarten, hrsg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990), S. xvii.

kommen sich doch wie Fürsten vor, weil ihre Finger in goldenen
Ringen stecken [...]¹⁰

Tatsächlich gibt es keinen Grund, warum Timons Großzügigkeit gegenüber den vielen, die ihn umschwirren, unbedingt in die Katastrophe führen muss. Freigiebigkeit, die man traditionell als *largesse* oder *munificence* bezeichnete, galt bereits in der Antike als Tugend, und die Antike bildete eine bevorzugte Orientierung der Renaissance. Es ist Timons eigene Überzeugung, dass seine Großzügigkeit exzessiv ist, die schließlich den Bruch mit und die Distanzierung seiner Figur von ihrem zivilisierten Umfeld hervorruft. Das Stück zeigt diese Entscheidung als willentlich und willkürlich. Ihre Konsequenzen sind katastrophal. Sie machen Timon zu einem asozialen Außenseiter. Sie nehmen ihm auch den Status des respektierten und sogar weisen Mannes. Wenn wir humanistische Prinzipien in diesem Stück erkennen wollen, dann sind sie in der Gemeinschaft zu finden und nicht im Individuum. Aber die Frage bleibt, wie sich ein so verfeinertes Exemplar eines humanistischen Charakters in einen so extremen Antihumanisten verwandeln kann.

Hier hilft uns ein Konzept aus dem sogenannten Posthumanismus, das des *Aliens*. Natürlich ist es von der Renaissance zum späten 20. Jahrhundert ein weiter Weg, und auch das Konzept des *Aliens* aus erfolgreichen Science Fiction-Filmen kann man nicht einfach auf Renaissancetexte übertragen. Dennoch hat das *Alien* als das völlig Andere und Fremde auch etwas mit der gebrochenen Manifestierung des Selbst, die sich auch in Shakespeares Stücken findet, zu tun.¹¹ Timon, zuerst die Quintessenz der Athener Zivilisation (worauf der Titel *Timon of Athens* schon verweist),¹² wird deren schärfster Gegner. Schlimmer noch, denn Feindschaft würde immer noch Interaktion bedeuten, kappt er seine Verbindung zur Gesellschaft völlig und bewegt sich von nun an in einem Raum, der nicht nur geographisch weit von ihr entfernt ist, sondern ihr auch völlig unverständlich erscheint. So macht er sich in der Tat zum *Alien*.

Dies wäre paradox, wenn das Menschliche so essentiell wäre, wie es der traditionelle Humanismus, trotz seiner internen Differenzen, oft annimmt. Dennoch

¹⁰ Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit*, übers. Alfred Hartmann, hrsg. Emil Major (Wiesbaden: Panorma, 2003), S. 101.

¹¹ Beispiele dieses Zugangs zum Posthumanismus über die Gattung Science Fiction finden sich in Neil Badmington, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within* (London und New York: Routledge, 2004) und Scott Bukatman, „Postcards from the Posthuman Solar System“, in: Badmington, *Posthumanism*, S. 98–111.

¹² Dass Athen in Shakespeares Zeit mit Exzess gleichgesetzt wurde, erklärt Robert S. Miola, „Timon in Shakespeare's Athens“, *Shakespeare Quarterly*, 31:1 (Frühjahr 1980), 21–30.

listet bereits Pico della Mirandola unter den Attributen, die er dem Wundertier Mensch zuschreibt, die Fähigkeit, sich völlig von seiner angeborenen Größe zu entfernen:

Sollte also irgendjemand den Menschen nicht bewundern? Der mit vollem Recht in der mosaischen und der christlichen Heiligen Schrift bald durch die Nennung „alles Fleisch“, bald „alle Kreatur“ bezeichnet wird, da er sich selbst doch zur Gestalt jeden Fleisches, in der Eigenart jeder Kreatur ausformt, verfertigt und in sie verwandelt. Deshalb schreibt der Perser Euantes, wo er die chaldäische Theologie erklärt, der Mensch habe keine eigene und angeborene Gestalt, aber viele fremde und von außen kommende.¹³

In Shakespeares *Timon of Athens* finden wir solches Lob einer idealisierten Menschlichkeit in Versen wie jenen, die der Dichter ausspricht: „Admirable! How this grace / Speaks his own standing! What a mental power / This eye shoots forth! How big imagination / Moves in this lip!“ (I.1.32–34). Was sie allerdings preisen, ist ein Gemälde, das der Maler zum größtmöglichen Preis verscherbeln möchte. Wenn derselbe Dichter ein wenig später Timon preist, tut er dies auf eine Weise, die Reichtum und Privilegien zu den Medien erklärt, die Größe kommunizieren, aber auch ihre Bürden darstellen: „His large fortune, / Upon his good and gracious nature hanging, / Subdues and properties to his love and tendance / All sorts of hearts“ (I.1.57–60).

Timons so beschworene „gute und liebenswerte Natur“ stellt sich allerdings als eine Fehleinschätzung heraus, denn gerade seine Großzügigkeit verscherzt ihm schließlich sein Vermögen. Sowohl der Dichter wie auch der Maler hatten in der gleichen Szene bereits Wortspiele über *fortune* als Reichtum und Glücks- oder Schicksalsgöttin gemacht. Der misanthropische Philosoph Apemantus durchschaut Timons Großzügigkeit und nennt sie töricht. Interessanterweise wird er dafür bestraft, indem er als das Gegenteil des zivilisierten Zeitideals gebrandmarkt wird: „He's opposite to humanity“ (I.1.280). Sein Name enthält bereits ein Wortspiel mit *ape* und *man*, Affe und Mensch, und weist auf seine Defizite hin.

Bald schon wird also der Modellbürger Timon zum Gegenpart der Menschheit. Seine dramatische Wandlung kann, wie gesagt, auf den ersten Blick noch

¹³ Giovanni Picco della Mirandola, *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, übers. Norbert Baumgarten, hrsg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990), S. 8 und 10.

innerhalb humanistischer Kategorien erklärt werden. Idealist, der er nun einmal ist, sieht er seinen selbstverschuldeten Bankrott zuerst als Gelegenheit, unter seinen vielen Freunden welche zu finden, die ihm in seinen Schwierigkeiten beistehen:

And in some sort these wants of mine are crowned,
That I account them blessings. For by these
Shall I try friends. You shall perceive how you
Mistake my fortunes: I am wealthy in my friends. (II.2.181–184)

Eine traditionelle stoische wie auch eine christliche Haltung würde in der Tat den Wert des Aushaltens der Demütigung betonen. Die Renaissancehaltung hingegen verlässt sich auf menschliche Beziehungen und gegenseitige Verpflichtungen. Diese Hoffnung wird allerdings rasch enttäuscht, und es ist bezeichnend, dass mit dieser Enttäuschung Timons Glaube an die soziale und freundschaftliche Natur des Menschen radikal schwindet:

These old fellows
Have their ingratitude in them hereditary.
Their blood is caked, 'tis cold, it seldom flows,
'Tis lack of kindly warmth they are not kind;
And nature as it grows again toward earth
Is fashioned for the journey, dull and heavy. (II.2.214–219)

Timon brüskiert schließlich seine ehemaligen Freunde und Verbündeten mit einem Bankett, bei dem sich die angebotenen Speisen als lauwarmes Wasser entpuppen. Auf diese Enthüllung bereitet Timon seine aristokratischen Gäste mit einer Rede vor, die seine Enttäuschung über das Renaissanceideal der sich durch die Taten eines Menschen manifestierenden Tugend drastisch zeigt:

For your own gifts make yourself praised, but reserve still to give, lest
your deities be despised. Lend to each man enough, that one need not
lend to another, for were your godheads to borrow of men, men
would forsake the gods. (III.7.70–74)

Das ist starker Tobak, weil es Religion mit Investition gleichsetzt und auch das Ideal des Altruismus anzweifelt, indem es gute Taten eine Strategie zur Verbesserung macht.

rung der eigenen sozialen Position nennt. Indem er seine Gäste beleidigt, ruiniert Timon seine eigene. Nach einer Tirade aus Beschimpfungen kommt er zu folgendem bezeichnenden Urteil: „henceforth hated be / Of Timon man and all humanity!“ (III.7.103–104). Aber was meint es genau? Ist Timon nicht auch Mensch und Teil der Menschheit? Umfasst sein Hass also auch ihn selbst? In diesem Fall wäre er das Resultat eines frustrierten Idealismus, eines enttäuschten Humanismus. Oder glaubt er, nun außerhalb der Menschheit zu stehen? In diesem Fall wäre dann die Frage: als was? Für seine Gäste ist die Antwort klar: „Lord Timon's mad“ (III.7.113). Wahnsinn ist eine Form von Alterität, die letztlich die Norm bestätigt, wie Michel Foucault argumentiert.¹⁴ Aber ist Timons Verhalten das eines einfachen Wahnsinnigen?

Timon entfernt sich aus dem Athen, das er zu verabscheuen gelernt hat. Sein Abschiedsfluch zeigt ihn aber immer noch als einen sorgfältigen Analytiker der Athener Gesellschaft:

... Matrons, turn incontinent;
 Obedience, fail in children; slaves and fools,
 Pluck the grave wrinkled senate from the bench
 And minister in their steeds. To general filths
 Convert o'th' instant, green virginity,
 Do't in your parents' eyes. Bankrupts, hold fast;
 Rather than render back, out with your knives
 And cut your trusters' throats! Bound servants, steal:
 Large-handed robbers your grave masters are,
 And pill by law. Maid, to thy master's bed,
 Thy mistress is o'th'brothel. Son of sixteen,
 Pluck the lined crutch from thy old limping sire,
 With it beat out his brains. Piety, and fear,
 Religion to the gods, peace, justice, truth,
 Domestic awe, night-rest and neighbourhood,
 Instruction, manners, mysteries and trades,
 Degrees, observances, customs, and laws,
 Decline to your confounding contraries –
 And let confusion live! (IV.1.3–21)

¹⁴ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. Ulrich Köppen, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 39 (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973).

Er kennt die Strukturen seiner Gesellschaft genau, und sein Wunsch, sie durch Umkehrung pervertiert zu sehen, ist kein Zeichen für völliges Außenseitertum und noch weniger für eine plötzlich entdeckte andersartige Natur seiner selbst (wie immer diese auch aussehen würde).¹⁵ Eine völlige Trennung von der Menschheit schwebt ihm vor, und seine Methode sie zu erreichen ist widersprüchlich, weil sie einer etablierten ähnelt: er will Einsiedler in einer Höhle werden. Der Schluss seiner Erklärung klingt sogar doppelt paradox nach christlicher Orthodoxie, weil Timon natürlich Heide ist:

Timon will to the woods; where he shall find
Th' unkindest beast more kinder than mankind.
The gods confound – hear me, you good gods all! –
Th' Athenians both within and out that wall,
And grant as Timon grows his hate may grow
To the whole race of mankind, high and low!
Amen. (IV.1.35–40)

Timon verflucht die gesamte Schöpfung, spart sich aber seine bittersten Anschuldigungen für die Menschheit auf – und zählt sich selbst mit zu ihr:

... All's obliquy,
There's nothing level in our cursed natures
But direct villainy. Therefore be abhorred
All feasts, societies and throngs of men!
His semblable, yea himself, Timon despairs:
Destruction fang mankind! ... (IV.3.18–23)

Macht ihn dies aber bereits zum Posthumanisten oder nur zum Antihumanisten? Der Verweis auf die verfluchte Natur des Menschengeschlechts entspricht nämlich erneut christlicher Orthodoxie.

Dass sich die Figur Timon weiter als Mensch definiert und er sich dessen schmerhaft bewusst ist, wird deutlich, als sein Rückzugsort vom Athener

¹⁵ Clifford Davidson betont, dass „Traditionally, Timon had been known in the Renaissance as the image of a more or less unmotivated misanthrope who was believed to have lived in the Athens of Socrates, Plato, and Aristophanes“; „*Timon of Athens*: The Iconography of False Friendship“, *The Huntington Library Quarterly*, 43:3 (Sommer 1980), 181–200 (184).

Heerführer Alcibiades erreicht wird, der sich zwischenzeitlich ebenfalls von der Stadt abgewendet hat:

Alcibiades:	What art thou there? Speak.
Timon:	A beast, as thou art. The canker gnaw thy heart For showing me again the eyes of man!
Alcibiades:	What is thy name? Is man so hateful to thee That art thyself a man?
Timon:	I am Misanthropos and hate mankind. For thy part, I do wish thou wert a dog That I might love thee something. (IV.3.49–56)

Alcibiades beschreibt Timons Zwickmühle treffend, indem er auf dessen sophistisches Tierrätsel mit einem Verweis auf Namen und Selbstbezüglichkeit antwortet. Der Mensch ist das Tier, das Zeichen verwendet, und zu seinen Fähigkeiten gehört, sich selbst zu bezeichnen. Indem er sich Misanthrop, Menschenhasser, nennt, bezeichnet sich Timon eben auch als Mensch, auch wenn er sich hinter dem Klischee verstecken will. Wenn er meint, es wäre ihm lieber, wenn Alcibiades ein Hund wäre, spielt er auf die alte Identifikation von Zynikern mit Hunden an und deutet so durchaus paradox an, dass ihm ein ebenbürtiger Menschenfeind sympathischer wäre.

Timon fährt fort, indem er zwei Frauen, die Alcibiades begleiten, mit Bemerkungen über Huren und Geschlechtskrankheiten beleidigt. In der Tat nennt er die menschliche Gesellschaft wiederholt eine Hure – als Verweis auf seine eigene Schwäche, sich Popularität erkauft zu haben. Eine dieser Frauen, Timandra, nennt ihn daraufhin ein Monstrum (IV.3.87). Dann stellt Timon Alcibiades eine Aufgabe, die dieser nicht erfüllen kann:

Promise me friendship, but perform none. If thou wilt not promise, the gods plague thee, For thou art a man; if thou dost perform, Confound thee, for thou art a man! (IV.3.73–76)

Obgleich auf den ersten Blick paradox, enthält die Herausforderung doch wieder die Grundzutaten des frühneuzeitlichen Humanismus: die Vorstellung von Geselligkeit, der Freundschaft freier gebildeter, das heißt privilegierter Männer. Timon aber untergräbt dieses Fundament, indem er nicht nur impliziert, dass

Geselligkeit ein performativer Akt ist, der auf Versprechungen beruht. Er betont auch erneut, dass selbst die gelungene Performanz von Freundschaft letztlich nur betont, dass man menschlich und Teil der Menschheit ist – und daher ihren Ritualen und Normen unterworfen. Da Timon gerade Opfer dieser symbolischen Vereinbarungen geworden ist, kann er in ihnen keinen Wert erkennen. Sie beruhen gleichzeitig darauf, dass man ein Mensch ist, und fordern, dass man sich als Mensch zeigt. Damit gebrauchen sie in widersprüchlicher Weise gleichzeitig ein Modell des Menschlichen als immer bereits vorhandene Essenz und als erst angeeignete Rolle.¹⁶

Athen ist für Timon wie die Menschheit. Er kann nicht mit oder in ihr leben, aber auch nicht ohne sie. „Außerhalb“ heißt hier sowohl Entzug wie Trennung. Er kann sich außerhalb von ihr nicht als menschliches Wesen bezeichnen, als *man* in der Terminologie seiner Zeit. Aber als selbsternannter zivilisierter Mensch mit Idealen kann er auch nicht in ihrer Gesellschaft leben. Als anthropozentrische Wesen können Menschen nur aus der Perspektive von Menschen denken. Selbst um etwas oder jemanden als *Alien* (als Monster, Untermensch oder Tier) zu bezeichnen, braucht man einen anthropozentrischen Ausgangspunkt. Für menschliche Wesen, die in einer bestimmten Zivilisation aufgewachsen und erzogen worden sind (sei sie die des antiken Griechenlands oder Englands in der Renaissance), sind ihre Sichtweisen die ihrer Zivilisation, egal wie sehr sie sie verleugnen.

An die menschliche Perspektive angekettet zu sein, bedeutet aber nicht automatisch den problemlosen Triumph dieser humanistischen Sichtweise. Im Weg steht wieder genau die Verquickung der symbolischen gesellschaftlichen Maßstäbe von Identität mit Werten, die die Definition erfolgreich geschaffener Menschlichkeit genau im Akt ihrer Erschaffung auch wieder untergraben. Das Stück *Timon of Athens* zeigt diese selbstunterminierende Verschränkung im Bild des Goldes. Als Garant für Reichtum ist es im Stück von Anfang an der Maßstab von Timons Erfolg wie auch seines späteren Falls. Dennoch kann der Reiz des Goldes nicht einfach überwunden werden. Timons Diener, der im Stück immer als seinem Herrn treu verbunden erscheint, formuliert dies unverhohlen, wenn er erklärt: „Whilst I have gold, I'll be his steward still“ (IV.2.51).

Gold schafft die Grundlage von Identität, aber als universelles Tauschmittel fehlt ihm auch jeder intrinsische Wert. Marx formuliert dies in Bezug auf das, was

¹⁶ Dieses Dilemma erscheint in mehreren von Shakespeares Dramen, zum Beispiel in *Coriolanus*, in dem der gleichnamige Protagonist hilflos protestiert: „Rather say, I play / The man I am“ (III.2.14-17); William Shakespeare, *Coriolanus*, hrsg. Philip Brockbank, 2. Auflage, The Arden Shakespeare (London: A & C Black, 1976).

Gold ersetzt hat, Geld, wenn er behauptet, Geld an sich habe keinen Wert.¹⁷ Aber Identität ist genau das, was der Essentialismus des Humanismus für das Funktionieren seines wundersam selbsterschaffenden Menschenwesens benötigt. Es ist daher bezeichnend, dass, wenn Timon beim Graben nach Wurzeln einen Schatz findet (eine Konvention, die das Stück zur Romanze macht und wie eine mittelalterliche Lehrgeschichte erscheinen lässt), ihn die Möglichkeit, sich mit diesem seinen Weg zurück in die Gesellschaft zu kaufen, anwidert. Tatsächlich benutzt er den Schatz nur dazu, Alcibiades und die Seeleute, den Dichter, den Maler und die Senatoren, die ihn aufsuchen, nachdem sie die Nachricht vom Schatzfund erreicht hat, zu provozieren. Bereits das Gerücht von wiedergefundenem Reichtum genügt, um Timon wieder vom Außenseiter zur gefragten Figur zu machen.

Die letzte Wendung des Stücks ist aber, dass er schließlich den Schatz weder für die Wiederherstellung seiner Position noch zur Rache benutzt (ein Muster vieler bekannter Schatztexte, man denke nur an Alexandre Dumas' *Der Graf von Monte Cristo*). Die Literaturkritiker hat dies verwirrt. Aber es macht dann Sinn, wenn man Timon als einen unwilligen Humanisten betrachtet und gleichzeitig als einen mehr als willigen Antihumanisten, der es aber nicht schafft, wirklich seine humanistische Denkart zu überwinden und so zum Posthumanisten zu werden. Er erkennt, dass er gar nicht anders kann, als Repräsentant des Menschlichen zu sein. Selbst wenn er menschliche Gesellschaft ablehnt und aus ihr flüchtet, bleibt seine Figur den Normen und Mechanismen der Gesellschaft verbunden. In diesen steht Gold für die letztlich leere Selbstreproduktion von Wert, die das genaue Gegenstück zur ebenso inhaltslosen humanistischen Maschinerie der Selbsterschaffung darstellt. Das radikalste, was Timon in dieser Lage tun kann, ist, sich zu weigern, weiter an diesen Prozessen teilzuhaben. Er kehrt nicht nach Athen zurück und mischt dessen Gesellschaft auf. Stattdessen stirbt er und verschwindet aus der Handlung des Stücks, das seinen Namen trägt.

Sein Verschwinden gibt dem Drama eine letzte Chance, seinen eigenen inneren Humanismus mit einem Bild von seinem potenziell Anderen zu konfrontieren. Es tut dies durch dierätselhafte Inschrift auf Timons Grab. Das letzte, was wir von Timon hören, ist er der Bericht eines Soldaten, der nicht den Mann, sondern seine Grabstätte gefunden hat:

¹⁷ „Geld hat dagegen keinen Preis. Um an dieser einheitlichen relativen Wertform der andren Waren teilzunehmen, müßte es auf sich selbst als sein eignes Äquivalent bezogen werden“; Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Band 23, *Das Kapital*, Band I, Erster Abschnitt (Berlin: Dietz Verlag, 1968), S. 110.

Who's there? Speak, ho! No answer! What is this?
Timon is dead, who hath outstretched his span:
Some beast read this; there does not live a man.
 Dead, sure; and this his grave; what's on this tomb
 I cannot read. The character I'll take with wax;
 Our captain hath in every figure skill.
 An aged interpreter, though young in days. (V.4.2–10)

Timons Grabinschrift ist ein mehrfaches Rätsel. Der Soldat, der sie entdeckt, kann sie nicht lesen. Dass sie als Negativ daher kommt (in ihrer Aussage wie dadurch, dass der Soldat einen Wachsabdruck von ihr anfertigt), ist symbolisch: sie ist das seitenverkehrte Bild einer Identität, die sich gewünscht hatte, die Umkehrung von Athens Zivilisation zu sein, und daran gescheitert ist. Als doppelte Negation wie auch als vergeblicher Versuch, gerade nicht zu kommunizieren, kann sie aber trotzdem gelesen und auch wieder in die Begriffe übersetzt werden, in der der Athener Humanismus zu denken gewohnt ist, auch über sich selbst. Alcibiades, denn niemand sonst ist der clevere Kapitän des Soldaten, liest uns also Timons Abschiedsfluch vor:

Here lie I, Timon, who alive all living men did hate,
 Pass by and curse thy fill, but pass and stay not here thy gait.
 (V.5.70–71)

Gespenstisch den deutschsprachigen Gelehrten des 19. Jahrhunderts ähnlich, übersetzt er die mehrfachen Widersprüche der Botschaft in eine glatte einheitliche Erklärung:

These well express in thee thy latter spirits.
 Though thou abhorred'st in us our human griefs,
 Scorned'st our brains' flow and those our droplets which
 From niggard nature fall, yet rich conceit
 Taught thee to make vast Neptune weep for aye
 On thy low grave, on faults forgiven. Dead
 Is noble Timon, of whose memory
 Hereafter more. (V.5.72–79)

Sie akzeptiert zwar Timons misanthropischen Antihumanismus, aber gleichzeitig, indem sie die typischen humanistischen Versatzstücke Natur und antike Götter beschwört, macht sie Timon wieder genau zu dem, was er nicht sein wollte: symbolisches Kapital in Gestalt des „noble Timon“, nicht wirkliche Person, sondern repräsentative Figur. Alcibiades’ Rede applaudiert indirekt Shakespeares Stück selbst, das auch Teil der Verschwörung ist, Timon nicht aus den Klauen zivilisierter Interpretation entkommen zu lassen. Zahlreiche Regisseure wie auch Literaturwissenschaftler sind dieser Vorgabe gefolgt, indem sie Timons Strategie als eine Form des Wahnsinns oder fehlgeleiteten Extremismus wegerklärt haben. Aber nur in seiner letztlich selbstzerstörerischen Opposition kann sein Charakter eine, wenn auch äußerst unkomfortable Position finden, in der sie authentisch sein kann, ohne sich den ebenso essentialistischen wie letztlich hohlen Normen der Zivilisation zu unterwerfen.

3 Pericles, Prince of Tyre – Begegnungen mit dem Alien

Wenn Timon eine zerrissene antihumanistische Figur ist, die es nicht schafft, ein posthumanistischer *Alien* zu werden, dann ist Pericles von Anfang an so ein Fremdkörper. Trotz seines privilegierten Status als Aristokrat und Herrscher ist er geographisch und sozial und vor allem durch sein Verhalten gegenüber seiner Frau und seinem Kind andersartig. Andersartig ist er auch durch die Art und Weise, wie seine Figur und ihre Abenteuer konstruiert werden. Nur zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung des Stücks, das vermutlich von Shakespeare und George Wilkins verfasst wurde, verurteilt Ben Jonson es als „some moldy tale ... and stale / As the Shrieve’s crusts, and nasty as his fish – / Scraps out of every dish / Throwne forth, and rak’d into the common tub“.¹⁸ Er beschwert sich über die offensichtlich intertextuelle Natur des Episodenstücks, seine Wiederverwertung und Zusammenstoppelung von bekannten Abenteuer- und Unglücksgeschichten, etwas, das sogar die erste Druckfassung des Stücks in der korrupten Quarto-Ausgabe von 1609 im Untertitel zugibt (anders als *Timon of Athens* erschien *Pericles* nicht in der ersten Folio-Ausgabe): „With the true Relation of the whole Historie, / aduentures, and fortunes of the said Prince: / As also, / The no lesse strange, and worthy accidents, / In the Birth and Life, of his daughter / MARIANA“.

Was Jonsons neues neoklassisches Denken verabscheut, das Zusammenwürfeln von Handlungen und Charakteren, war zu Shakespeares Zeit aber üblich und

¹⁸ Ben Jonson, „Ode (to himself)“, in: *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, hrsg. H. J. C. Grierson und G. Bullough (Oxford: Clarendon Press, 1934), S. 179-180.

überaus populär. Shakespeare und seine Mitautor plünderten freizügig Chaucers mittelalterlichen Zeitgenossen John Gower, der selbst die bekannte klassische Geschichte von Apollonius von Tyrus, der unter großem persönlichem Risiko ein Rätsel löst, nacherzählt hatte. Für Jonson fehlt es Shakespeares *Pericles* an Integrität und Authentizität, aber seine neoklassizistische Kritik an frühneuzeitlicher *bricolage* erinnert uns auch daran, dass keineswegs alle Protagonisten in Renaissancedramen und tatsächlich nur eine kleine Minderheit wirklich zu der späteren essentialistischen Vorstellung einer aufkeimenden Persönlichkeit passen. Daher benutzt auch mein Aufsatz für sie immer die Begriffe Figur oder Charakter.

Bevor wir aber im Stück der Figur des Apollonius begegnen, der ein Pericles geworden ist, stellen Shakespeare und sein Mitautor erst einmal die Intertextualität selbst auf die Bühne. Der Chronist Gower leitet das Stück ein. In der gleichen Weise wie *Timon of Athens* mit einem Wachsnegativ einer Botschaft schließt, beginnt *Pericles* mit dem Echo eines Echos. Diese Erinnerung an den übertragenen Charakter dessen, was wir zu sehen bekommen, leitet auch jeden weiteren Akt ein.

Ziemlich undramatisch verrät uns Gower die Lösung des Rätsels, das Pericles im ersten Akt meistern muss, als er von seiner Heimat Tyrus nach Antiochia kommt, um die Tochter des dortigen Herrschers Antiochus zu freien:

I am no viper, yet I feed
 On mother's flesh which did me breed.
 I sought a husband, in which labour
 I found that kindness in a father.
 He's father, son, and husband mild;
 I mother, wife, and yet his child:
 How they may be, and yet in two,
 As you will live, resolve it you. (I.1.65–72)

Das Rätsel, das schon viele Freier ihr Leben gekostet hat, beschreibt das inzestuöse Verhältnis des Herrschers mit seiner Tochter. Dennoch ist das Rätsel mehr als ein typisches Dramenelement (wie zum Beispiel im *Merchant of Venice*). Es ist zu offensichtlich, um wirklich ein Geheimnis zu verbergen und hat gleichzeitig viel größere Bedeutung als die Aufdeckung eines bloßen Familiengeheimnisses. Freud erinnert uns daran, dass Inzest Zivilisation nicht nur genetisch bedroht, sondern auch im Kern ihrer Gemeinschaft, der Familie.¹⁹ Die erweiterte Familie war auch

¹⁹ Nicht ohne Grund heißt der erste Abschnitt von Freuds *Totem und Tabu* „Die Inzestscheu“; Sigmund Freud, Kulturtheoretische Schriften (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974), S. 295–310.

das Zentrum des Denkens der Renaissance. Eine verkommene Herrscherfamilie signalisierte den Zusammenbruch zivilisatorischer Werte – vom Individuum bis zum Staat. Pericles, der Fremde am Hofe Antiochus', trifft auf das Abartige in Gestalt des Inzests genau dort, wo er seine eigene Familie und Dynastie begründen möchte. Es ist kein Zufall, dass Antiochus den Namen der Stadt trägt, die er regiert, und seine Tochter überhaupt keinen Namen hat. Ihr Vergehen macht es ihnen unmöglich, zu vollständigen Charakteren zu werden.

Aber auch Pericles wird beschädigt durch das, was er entdeckt und zwar schon, bevor er es tut. Als er akzeptiert, dass das Nichtlösen des Rätsels mit dem Tod bestraft wird, dankt er Antiochus, „who hath taught / My frail mortality to know itself“ (I.1.42–43). *Nosce te ipsum*, erkenne dich selbst, das klassische Motto, bildete auch einen Grundstein frühneuzeitlicher Selbstdefinition. Hier wird aber es von jemandem bereitgestellt, der außerhalb zivilisierter Menschlichkeit steht. Darin ist er aber nicht der einzige, denn wenn Antiochus ein schlechter Frager ist, dann ist Pericles ein schlechter Leser. Denn als er Antiochus' Tochter „clothed like a bride“ (I.1.7) und damit wahrscheinlich verschleiert trifft, dichtet er fröhlich:

See where she comes, apparelled like the spring,
 Graces her subjects, and her thoughts the king
 Of every virtue gives renown to men;
 Her face the book of praises, where is read
 Nothing but curious pleasures, as from thence
 Sorrow were ever razed, and testy wrath
 Could never be her mild companion.
 You gods that made me man and sway in love,
 That have inflamed desire in my breast
 To taste the fruit of yon celestial tree
 Or die in the adventure, be my helps,
 As I am son and servant to your will,
 To compass such boundless happiness. (I.1.13–25)

In seinem naiven voreiligen Lobgesang verkennt er den Charakter der Angebetenen so radikal, dass man Pericles' Eigendefinition hinterfragen muss. Sein Status wird auch dadurch untergraben, dass er rhetorisch ganz promisk symbolische Familienverhältnisse für sich selbst beansprucht. In der gerade zitierten Rede nennt er sich Sohn und Diener der Götter. Nach Antiochus' Einwurf „Prince Pericles –“ ergänzt er sofort „That would be son to great Antiochus –“ (I.1.26–27). Kurz gesagt, seine

Integrität ist fragwürdig, und dies zeigt sich auch, als es an die Auflösung des Rätsels geht.

Als er erkennt, dass es äußerst unpassend wäre, die Wahrheit auszuposaunen, versteckt sich Pericles hinter vagen Floskeln. Antiochus erkennt natürlich, dass Pericles sein Geheimnis durchschaut hat, und so beginnt ein doppeltes Spiel. Keiner von beiden handelt in ihm ehrlich, und Pericles versucht sich sogar an einer Art sophistischer Spekulation, die die Wahrheit selbst bedeutungslos zu machen versucht: „If it be true that I interpret false, / Then were it certain you were not so bad“ (I.1.125–126).²⁰ Er zeigt sich damit sowohl der Selbsterkenntnis wie der Welterkenntnis, beides Grundpfeiler des Humanismus', entfremdet. Und er entfremdet sich noch mehr, wenn er lieber vor Antiochus' möglichem Zorn flieht, als sich ihn offen zum Feind zu machen. Nicht einmal ein Aufenthalt in seiner Heimat Tyrus genügt, um ihn aus dieser Selbstentfremdung zu befreien. Er muss an einen dritten Ort, Tarsus, weiter reisen. Sowohl der entdeckte Inzest wie sein Unvermögen, ihn publik zu machen, haben Pericles' Normalität erschüttert und machen ihm selbst seine Heimat fremd, eine Heimat, das dürfen wir nicht vergessen, an der auch seine Identität als Prinz hängt.

Dies wird deutlich in der Rede an seinen Berater Helicanus, dem er die Sicherheit und Verwaltung von Tyrus anvertraut: „But in our orbs we'll live so round and safe / That time of both this truth shall ne'er convince: / Thou showest a subject's shine, I a true prince“ (I.2.120–122). Die Universen dieser sozial völlig verschiedenen Individuen werden in ihr als gleichermaßen ideal und gleichermaßen von jeder wirklichen Realität entfernt gezeichnet. Statt sich als wahrer Herrscher zu zeigen, möchte sich Pericles als autonome Figur neu erfinden – bis hin zur fast monadischen Isolation. Dabei verkennt er seine Rolle.

Und es wird noch schlimmer. Nachdem er Tarsus geholfen hat, eine Hungersnot zu überstehen, erleidet er Schiffbruch in Pentapolis. Obwohl nun mittellos, sieht er sich aber sofort wieder als potenzieller Freier, als er erfährt, dass die Tochter des dortigen Königs Simonides verfügbar ist. Offensichtlich hat er nichts aus seinen Erfahrungen gelernt. Der Erzähler Gower leitet diese neue Abenteuer mit einer zynischen Bemerkung über Selbstbewusstsein ein; „where each man / Thinks all is writ he speken can, / And to remember what he does / Build his statue to make him glorious“ (II.Chorus.11–14). Pericles zeigt sich nur scheinbar bescheiden, wenn er sich selbst „A man, whom both the waters and the wind / In

²⁰ Steven Mullaney sieht darin eine Sprache des Verrats, weist aber auch darauf hin, dass das Rätsel Subjektkonstitution unmöglich macht: „But these riddles, prophecies, or amphibolologies involve something other than treason lying or disguising itself. They exceed and usurp the intentions of the traitor himself, bifurcating choice and intentionality“; *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), S. 121.

that vast tennis-court, hath made the ball / For them to play upon“ (II.1.58–60) nennt. Sein cleverer Vergleich ist genau die Selbststilisierung, die Gower als Hochmut anprangert.²¹

Die Konventionen der Romanze fordern nun, dass er alle Turniere gewinnt und das Herz von Simonides' Tochter Thaisa erobert. Aber auch Thaisa handelt merkwürdig. Sie teilt ihrem Vater in einem Brief mit, dass sie niemanden als Pericles heiraten wird: „Now to my daughter's letter. / She tells me that she'll wed the stranger knight, / Or never more to view nor day nor light“ (II.5.14–16). Frauen in der Renaissance, vor allem Aristokratinnen, wählten ihre Ehemänner nicht selbst, und sie erpressten auch nicht ihre Väter, zumindest nicht in der idealisierten Welt der Romanzen. Wir bemerken hier auch eine weitere Form der indirekten Kommunikation: nach dem Wachsabdruck in *Timon of Athens* und dem Rätsel am Beginn von *Pericles* begegnet uns nun ein Brief, sicher ein umständliches Medium für eine Tochter, die ihren Vater täglich sieht. All diese indirekten Kommunikationsformen können zu Missverständnissen führen, aber auch zu bewussten Fehlinterpretationen und Missbrauch. Wenn aber, wie Gower betont, die Selbstwahrnehmung des Menschen zunehmend eine textuelle wird, genau dann, wenn der Humanismus von ihm verlangt, seine essentielle „Natur“ zum Ausdruck zu bringen, dann haben wir ein Problem. Das Drama *Pericles* trägt diesem Problem bereits durch seine Patchworkstruktur Rechnung.

Als Simonides Pericles schließlich die Hand seiner Tochter anbietet – tatsächlich zeigt er ihm ihren Brief und fordert ihn auf, ihr „schoolmaster“ (II.5.39) zu werden –, erklärt sich Pericles erst einmal für unwürdig. Als ihm Simonides daraufhin vorwirft, er habe seine Tochter verhext und wäre ein Verräter, der seine Herrschaft untergraben will, beobachten wir eine erneute gegenseitige Vorspiegelung falscher Tatsachen:

Simonides:	Ay, traitor.
Pericles:	Even in his throat, unless it be the king, That calls me traitor, I return the lie.
Simonides:	[aside.]
	Now, by the gods I do applaud his courage. (II.5.53–56)

²¹ Annette C. Flower bestätigt dies, auch wenn sie zuerst das Gegenteil behauptet: „Pericles comes through the storm affirming only his essential mortality“, dann aber im Weiteren eingestehst, dass Pericles von einer Verkleidung in die nächste wechselt; „Disguise and Identity in *Pericles, Prince of Tyre*“, *Shakespeare Quarterly*, 26:1 (Winter 1975), 30–41 (32).

Wem sollen wir in dieser Scharade glauben? Wer ist der Verräter an wem, und wer ist Prinz, und wer König? Identitäten werden von sich selbst entfremdet genau in dem Moment, als sowohl die Eheanbahnungsverhandlungen wie auch die Staatspolitik Authentizität verlangen.²² Das Spiel der gegenseitigen Täuschung geht munter weiter, als Thaisa hinzukommt, und schließt sie mit ein:

Simonides: Yea, mistress, are you so peremptory?
 (aside) I am glad on't with all my heart.
 – I'll tame you, I'll bring you in subjection.
 Will you, not having my consent,
 Bestow your love and your affections
 Upon a stranger? (aside) Who for aught I know
 May be (nor can I think of the contrary)
 As great in blood as I myself. (II.5.71–78)

Keine Figur ist vertrauenswürdig, und doch hängen persönliche wie politische Schicksale von ihrem gegenseitigen Vertrauen ab. Vielleicht ist es deshalb auch mehr als eine weitere Konvention der Romanze, der Zufall, der Thaisa und Pericles in einem weiteren Sturm trennt. Thaisa bringt auf einer Schiffsreise ein Kind zur Welt und stirbt scheinbar bei der Geburt. Die abergläubischen Seeleute verlangen die Entfernung der Leiche, und Pericles, obgleich ihr Prinz, lässt sich von ihnen überstimmen, ein weiteres Zeichen seiner unsicheren Identität.

Aber die Handlung wird noch fantastischer, wenn er kurz darauf auch seine neugeborene Tochter Mariana verliert. Um ihre Gesundheit besorgt, lässt er sie in Tarsus bei dessen Regenten Cleon und seiner Gattin Dionyza zurück, auf deren Dankbarkeit er sich wegen der durch ihn überwundenen Hungersnot verlässt. Erneut entpuppt sich Pericles' Urteilsvermögen als beschränkt. Als Mariana zu einer schönen Frau heranwächst, befürchten Cleon und Dionyza, sie könnte ihre eigenen Töchter in den Schatten stellen und planen ihre Ermordung. Mariana wird nur durch einen weiteren Zufall gerettet: Piraten entführen sie und verkaufen sie an ein Bordell in Mytilene.

Obwohl es bei Aristokraten üblich war, Söhne bei anderen Aristokraten in Pflege zu geben, um Beziehungen herzustellen und zu vertiefen, war dies bei Töchtern selten. Seine Frau im Kindbett zu verlieren, war ebenfalls verbreitet.

²² Diese Beziehung zwischen Fehleinschätzung (von Geschenken, Verpflichtungen und Rollen) im Bezug auf politische Macht und Autorität ist das Thema von Steven Mullanys Aufsatz „All That Monarchs Do: The Obscured Stages of Authority in *Pericles*“, in: *Pericles: Critical Essays*, hrsg. David Skeele, Shakespeare Criticism (New York und London: Garland, 2000), S. 168-183.

Andererseits war das Zusammenhalten der Familie aber grundlegend wichtig.²³ Pericles verändert hier wieder einen der Grundpfeiler seiner Identität: seine Familie und Erblinie.

Mariana wird dann auch in mehr als einem Umfeld ebenfalls zu einem *Alien*. Zuerst ist sie unangepasstes Pflegekind, dann eine extrem unrealistische Prostituierte, deren Dienste darin bestehen, ihre Kunden davon zu überzeugen, ihren sündhaften Lebenswandel aufzugeben. Eine Jungfrau im Bordell könnte noch als Triumph einer angeborenen menschlichen Größe in einer feindlichen Umwelt interpretiert werden – und damit humanistische Ideale bestärken. Marianas Geschichte klingt aber eher wie eine Heiligenlegende und wird im Stück mehrfach für derbe Scherze missbraucht. Damit wird sie von einem nachzuahmenden Vorbild zu einer exzentrischen Ausnahme. So meint zum Beispiel die Bordellwirtin über sie „She's able to freeze the god Priapus and undo a whole generation“ (IV.6.12–13). Pandar, der Zuhälter, nennt ihre Haltung einfach krank, „green sickness“ (IV.6.21), eine Bezeichnung, die in der Renaissance sexuelle Frustration bei Frauen meinte.

Der dritte *Alien* im Stück ist Pericles' Gattin Thaisa, die natürlich nicht gestorben war, sondern an die Küste von Ephesus gespült und dort Priesterin der Göttin Diana wurde. Wieder sind ihre Entscheidungen fragwürdig. Als Gattin eines Prinzen wäre es ihre Pflicht, ihn zu suchen oder zumindest sein Heimatland zu erreichen. Als Ehefrau und Mutter müsste sie eine Wiedervereinigung mit ihrer Familie anstreben. Stattdessen verzichtet sie auf alle diese Optionen, als sie vom Schiffbruch erfährt. Ihre Wahl der Diana als Herrin ist ebenso bezeichnend. Als Göttin der Jagd und der Keuschheit verkörpert sie das genaue Gegenteil von Thaisas bisheriger Identität. Genau wie der aristokratisch vernetzte Prinz Pericles sich zum heimatlosen Wanderer macht und Mariana sich als jungfräuliche Prostituierte stilisiert, macht sich Thaisa zum *Alien* in Bezug auf ihr früheres Selbst, und vergessen wir nicht, dass keiner von den dreien vorher wirklich eine stabile Identität besessen hat, sondern alle drei eher flache unterentwickelte Figuren abgaben.

Diana, die Göttin, auf die auch Pericles schwört, wird mit Weiblichkeit und diese mit Wankelmut assoziiert – und nicht mit der Männlichkeit und Verlässlichkeit, die er als Prinz verkörpern sollte. In einer merkwürdigen Geste, die ihn Timon of Athens annähert, verkündet er, sich zum unzivilisierten Barbaren zu machen, indem er sein Haar nicht mehr schneidet, bis seine Tochter heiratet:

²³ Marianne Novy sieht dies etwas anders in ihrem Aufsatz „Multiple Parenting in *Pericles*“, obgleich auch die die Komplexität der so geschaffenen Verbindungen und Identitäten betont; in: Skeele, *Pericles: Critical Essays*, S. 238–248.

Till she be married, madam,
 By bright Diana whom we honour all,
 Unscissored shall this hair of mine remain,
 Though I show ill in't. (III.3.28–31)

Ein eindrucksvolles Auftreten wurde natürlich in der Renaissance vom Mann der Oberschicht erwartet, wie man in Hobys Übersetzung von Castigliones *Il Cortegiano*, seinem Handbuch für Höflinge, sieht. Pericles bleibt wieder deutlich hinter zeitgenössischen Idealen zurück.

Es ist schließlich göttliche Einmischung der erwähnten Diana und nicht menschliches Vermögen, das die chaotischen Handlungsstränge des Stücks doch noch zu einer zufriedenstellenden, wenn auch wenig plausiblen Lösung zusammenführt. Bevor dies aber gelingt, erleidet Pericles noch einen weiteren Schicksalschlag: Als er nach Tarsus zurückkehrt, berichten ihm Cleon und Dionyza, dass seine Tochter gestorben sei. Seine Reaktion auf die Nachricht ist wieder typisch: Er entfernt sich noch weiter vom Ideal des Prinzen und Herrschers:

He swears
 Never to wash his face nor cut his hairs.
 He puts on sackcloth and to sea he bears
 A tempest which his mortal vessel tears,
 And yet he rides it out. (IV.4.27–31)

Pericles' Identität war allerdings im Stück immer schon eine stürmische. Seine Figur kennt keine Stabilität. Sie kennt auch keinen festen Ort. Wenn das humanistische Ideal der Mensch ist, der fest im Zentrum des Universums ruht, das er selbst zum Teil mit gestaltet oder wenigstens erkundet, dann ist Pericles das genaue Gegenteil davon.²⁴

Anders noch als Timon, der Normen zielgerichtet verletzt, indem er das Gegenteil von dem tut, was man von ihm erwartet, sind Pericles' Regelverstöße so ziellos wie seine Reisen. Damit entspricht seine Figur genau der Dramenhandlung. In ihr passieren Dinge, weil sie ihm zustoßen. Humanistische Vorstellungen, Regeln und Zentren werden in ihm instabil und verschoben. Ein Ort ist so gut wie

²⁴ Elizabeth Biemann irrt daher gleich zweifach, wenn sie versucht, Pericles einer Jungianischen Lesart zu unterwerfen, in der er ein Beispiel für „verzögerte Individuation“ und den archetypischen *puer aeternus* wäre. Viel eher ist er ein völlig instabiler Charakter, der verschiedenste unglaubwürdige Rollen annimmt, wann immer einer neuen Herausforderung begegnet; *William Shakespeare: The Romances*, TEAS, 478 (Boston: Twayne, 1990), S. 19 und 37.

jeder andere, und überall kann sich genauso gut eine Tragödie ereignen wie sich wundersam eine glückliche Wendung ergeben. Tatsächlich beschreibt der Erzähler Gower Pericles' Haltung, nachdem er vom vermeintlichen Tod seiner Tochter erfährt, als seinen Entschluss, nun ganz seinen Kurs von „Lady Fortune“ bestimmen zu lassen (IV.4.48). Damit gibt er jeden Anspruch auf Selbstkontrolle und -verwirklichung auf, die doch beide zentral für den Humanismus der Renaissance sind.

Tatsächlich hat das Stück dann auch zwei Happy Ends und nicht eines. Das erste bringt Pericles wieder mit Mariana zusammen, das zweite dann Vater und Tochter mit Thaisa. Als Pericles Mariana im Haus des Adligen Lysimachus trifft, wo sie als Erzieherin arbeitet, nachdem sie aus dem Bordell geworfen wurde, bemerkt er zuerst die Ähnlichkeit mit seiner Frau Thaisa. Was jetzt leicht zur weiteren Inzest-Geschichte hätte werden können, mutiert dann aber überraschend schnell zu einer perfekten Wiedererkennungsszene. Nach all den Verwechslungen und Fehleinschätzungen des Stücks gelingen nun alle Identifizierungen: der Name Mariana, der ihrer Amme Lychoria und schließlich und am bedeutungsvollsten der Name des Vaters, Pericles selbst, erreichen nicht nur eine teilweise Familienzusammenführung, sondern auch die Wiederherstellung der Ordnung, in der Pericles nun Herrscher mit einer dynastischen Erblinie und Mariana Prinzessin und nicht länger Dienerin ist:

You think me an impostor: No, good faith,
I am the daughter to King Pericles,
If good King Pericles be. (V.1.167–169)

Man muss kein Lacanianer oder Derridist sein, um hier den Namen des Vaters mit dem des Gesetzes in eins zu setzen. Es ist allerdings ein Gesetz, das im Verlauf des Stücks ständig gebrochen wurde. Tatsächlich wurde es von genau jener Gestalt außer Kraft gesetzt, die es hätte verkörpern sollen.²⁵

²⁵ Robert Grainger möchte die Wiedervereinigung von Pericles und Marina in Jungianischer Sicht als Heilung einer beschädigten Psyche lesen, muss aber zugeben, dass sie „united *by story*“ (seine Hervorhebung), also von der Handlung und den Strukturen des Texts zusammen geführt werden; *Theatre and Relationships in Shakespeare's Later Plays*, (Oxford et al.: Peter Lang, 2008), S. 103.

4 Mit oder gegen den Humanismus arbeiten – und zwar aus ihm heraus

Jacques Lacans dekonstruktionistisch-psychoanalytische Idee, das Sich Erkennen immer auch Sich Verkennen heißt, funktioniert auch für das Prinzip, das in *Pericles* wie schon in *Timon of Athens* für symbolische Stabilität hätte sorgen sollen.²⁶ Marianas interessanter Nachsatz „If good King Pericles be“ bezieht sich dann nicht nur auf die Frage, ob Pericles noch lebt, sondern auch darauf, ob er wirklich er selbst ist und symbolische Macht und ihr menschlicher Repräsentant die Identität erreicht haben, die Kantorowicz' Konzept der zwei Körper des Herrschers (sein symbolischer Machtkörper und sein sterblicher biologischer) so eindringlich wie paradox postuliert.²⁷ Dass symbolische Sicherheit nicht mit Pericles assoziiert werden kann, sieht man schon daran, dass selbst die Erwähnung seines eigenen Namens und seiner Vaterschaft durch Mariana ihn noch nicht überzeugt. Nachdem er erstaunt ausruft, „this is Mariana!“, fährt er nämlich sofort mit der Befragung fort: „What was thy mother's name? Tell me but that, / For truth can never be confirmed enough“ (V.1.189–191). Tatsächlich sollte Wahrheit nur eine einzige Bestätigung brauchen. Aber genau wie bei den Identitäten der Protagonisten des Stücks ist in ihm ihre Stabilität zweifelhaft. Daher das Verlangen nach einer weiteren Bestätigung – und einem weiteren Happy End. Bereits das Wiedererkennen der Tochter hat Pericles erneut verändert und wieder in die harmonische Ordnung der Dinge eingefügt. Jetzt bemerkt er sein unzivilisiertes Erscheinungsbild und behauptet, Sphärenmusik als Ausdruck eben dieser universellen Harmonie zu hören: „– Give me my robes. [They do so.] I am wild in my beholding. / O heavens bless my girl! But hark, what music? / [...] The music of the spheres“ (V.1.211–216).

Wie bereits gesagt, braucht es ein göttliches Eingreifen, um die fragmentierte Handlung des Stücks zu einem Ganzen zusammenzufügen. Interessanterweise ist aber das, was die Göttin Diana dann von Pericles fordert, wieder textuell, eine erneute Wiederholung seiner Missgeschicke, ein erneutes Erzählen der komplizierten Geschichten von Trennung und Entfremdung:

²⁶ „It is not a question of knowing whether I speak of myself in a way that conforms to what I am, but rather of knowing whether I am the same as that of which I speak“; Jacques Lacan, “The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud”, in: *Écrits: A Selection*, übers. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), S. 146–178 (S. 165).

²⁷ Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970).

Diana: My temple stands in Ephesus. Hie three hither,
 And do upon mine altar sacrifice.
 There when my maiden priests are met together,
 ... before the people all,
 Reveal how thou at sea didst lose thy wife,
 To mourn they crosses with thy daughter's, call
 And give them repetition to the life. (V.1.227–233)

Als Pericles Dianas Anweisungen folgt, hört natürlich Thaisa, die in Ephesus Priesterin ist, seine – und damit auch ihre – Geschichte aus seinem Mund: „Voice and favour! / You are, you are, O royal Pericles!“ (V.3.13–14), und fällt in Ohnmacht. Ihr Aufschrei verdoppelt Pericles erneut – in Stimme und Gunst und in den doppelten Ausruf seiner Identität. Verdoppelung, das hatten wir bereits für Wahrheit bemerkt, untergräbt aber Identität, auch wenn sie sie bestätigen soll. Als Thaisa wieder zu sich kommt, fragt sie deshalb: „Are you not Pericles? Like him you spake, / Like him you are“ (V.3.12–13). Ähnlichkeit ist alles, was sie bestätigen kann, in der gleichen Weise wie im gesamten Stück Pericles immer nur einem Herrscher und Prinzen ähnelt – und in der *Timon of Athens* versucht, einen Einsiedler zu spielen.

Thaisas Identität erscheint ähnlich zweifelhaft: „The voice of dead Thaisa!“ (V.3.34) ist alles, was Pericles erkennen kann, Stimme und nicht Person und Erinnerung eher als Gegenwart. Tatsächlich muss ihm Thaisa einen Ring zeigen, um ihn vollends zu überzeugen. Und selbst dann ist die Aufeinanderfolge von Verkennung und Zweifel noch nicht beendet, die ironisch ja auch den Beginn ihrer Liebe ausmachte. Als Pericles' Stellvertreter Helicanus die wiedergefundene Königin willkommen heißt, entgegnet diese kühl, „I know you not“ (V.3.49). Es braucht erneut Text und seine Wiederholung als Echo der überwältigenden intertextuellen Struktur des Stücks,²⁸ um die Dinge zurecht zu rücken – so recht, wie es in einem Stück über fehlgeleitete und falsch verstandene Identitäten eben möglich ist:

Pericles: You have heard me say, when I did fly from Tyre
 I left behind an ancient substitute.

²⁸ T.G. Bishop sieht diese selbst in der Stückstruktur am Werk, wenn er behauptet: „In *Pericles, Prince of Tyre* Shakespeare deliberately set out to resuscitate a dramatic style some twenty years out of date, and thereby made transmission and revival the central concerns of the play“; *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 9 (Cambridge, New York und Melbourne: Cambridge University Press, 1996), S. 93.

Can you remember what I called the man?
 I have named him oft.
 Thaisa: 'Twas Helicanus then. (V.3.50–54)

Doch damit ist das Spiel der Wiederholungen noch nicht zu Ende. Pericles befiehlt einem anderen Lord, Cerimon, zu verkünden, „How this dead queen relives“ (V.3.64). Die Geschichte gewinnt Glaubwürdigkeit durch ihre Wiederholung, genau im Widerspruch zur üblichen Meinung, dass Wiederholung anfällig macht für Fehler, Verfälschung und Missbrauch, wie man an der strategischen Fehlinterpretation von Timon of Athens letzten Worten sehen konnte. Als Pericles nun endlich sein Aussehen in Übereinklang mit seiner gesellschaftlichen Rolle bringt („And now this ornament / Makes me look dismal will I clip to form, / And what this fourteen years no razor touched“; V.3.74–76), definiert Thaisa noch einmal Identität und Wert, jetzt den von Marianas Verlobten, Lord Cerimon, durch Worte und Text: „Lord Cerimon has letters of good credit, sir“ (V.3.78). „Letters of good credit“ sind Empfehlungsschreiben, Meinungen anderer in der anfälligen Schriftform. „Credit“ ist aber auch ein Echo des Vermögens der Person und führt uns zu *Timon of Athens* zurück, wo Timons Kreditwürdigkeit so drastisch einbrach.

Wenn Pericles es also versäumt, in dem Stück, das seinen Namen trägt, etwas zu lernen,²⁹ dann tun dies andere Figuren auch nicht, vor allem seine Gattin. Identitäten sind gefährdet, weil sie auf (häufig falschen) Zeugnissen beruhen, Behauptungen, die nicht nur von anderen gemacht werden, sondern auch aus Worten und Zitaten bestehen, die nicht authentisch sein können, genau wie die Struktur des Dramas selbst. Als Ausdruck frühmoderner Identität verneint das Stück mehr als es bekräftigt. Selbstbehauptung ist in ihm rar. Selbst die heroische von Mariana im Bordell wird zweifelhaft durch die Ironie, mit der sie von anderen gesehen wird, und letztlich wird auch sie einfach fortgewischt, wenn Mariana hastig Lord Cerimon heiraten soll. Selbsterkenntnis geht ebenso häufig fehl, genau wie das Durchschauen von anderen, wie man am Fehler Pericles' sieht, Cleon und Dionyza für seine Freunde und Verbündete zu halten. *Nosce te ipsum*, das Grundpostulat des Humanismus, funktioniert in diesem Stück nicht, und daraus folgt, dass das selbstbestimmte Vermessen der gesellschaftlichen Sphäre wie auch der Welt zum gewagten Spiel wird. Es ist weder von menschlicher Schläue

²⁹ Howard Felperin bemerkt ebenfalls Pericles' Verkennung seiner selbst, ist aber zu optimistisch, wenn er schreibt: „Although his claim to self-knowledge is premature (the state he describes will not be realized until the last act), he speaks and behaves like the protagonist of a morality play. Pericles is presented as a kind of Everyman [...]“; „The Great Miracle: Pericles“, in: Skeele, *Pericles: Critical Essays*, S. 114–132 (S. 117). Pericles ist aber kein Jedermann. Als Prinz einer fernen Stadt ist er deutlich als spezielle Figur markiert.

bestimmt noch von einem zornigen oder gnädigen christlichen Gott, sondern von einer wankelmüigen heidnischen Göttin. Damit folgt das Stück zwar der Renaissance-Mode der Rückkehr zur Antike, durchkreuzt damit aber auch alle Ansprüche auf einen glaubhaften Humanismus.

Wenn *Timon of Athens* die Verzweiflung eines Protagonisten darüber zum Ausdruck bringt, dass er nur eine Figur im diskursiven Feld ist, das Identitäten und Werte anhand des ebenso glitzernden wie letztlich wertlosen Mediums Gold verleiht, und auch seinen Versuch, sich aus diesem Feld zu lösen, zum Scheitern verdammt, zeigt *Pericles* das Scheitern dieser Figuration, dieser Verkörperung, selbst. Pericles ist alles für alle. Aber als symbolisches Oberhaupt, das ebenso politische Identität und Stabilität verkörpern wie die dramatische Integrität des Stücks garantieren soll, schafft er es lediglich, die Unmöglichkeit darzustellen, diese Identität in einer Figur zusammenzuführen. Aktiv zeigt er, wie sehr Figuration Zeichen, Text, Geschichten und ihre Wiederholung braucht, Intertextualität mit anderen Worten. Damit sind die ersehnte Identität und Authentizität aber genauso selbstzerstörerisch wie ihre Zutaten.³⁰

In einer humanistischen Lesart des Stücks ist dies im besten Fall ein Versagen und im schlimmsten Fall eine Katastrophe. Ironischerweise war dies aber für Shakespeares Zeitgenossen überhaupt kein Problem, sondern machte für sie das Stück vielleicht noch vergnüglicher.³¹ Für einen posthumanistischen Zugang macht dies *Pericles* aber noch stärker als *Timon of Athens* zum Beleg dafür, dass ein kritisches Durchdenken der vermeintlichen Grundlagen des Humanismus bereits in der Zeit geschah, in der seine Ideen gerade erst formuliert wurden.³²

³⁰ Das trifft sehr gut die Definition des Posthumanen im Bereich der Kybernetik von N. Katherine Hayles als „an informational material entity“; *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago und London: University of Chicago Press, 1999), S. 11.

³¹ Hayles, deren literarische Beispiele alle postmodern und nicht frühmodern sind, hält hier wieder eine interessante Parallele bereit, wenn sie in ihrem Schlussteil behauptet, dass „the prospect of becoming posthuman both evokes terror and pleasure“; *How We Became Posthuman*, S. 283.

³² Neil Badmingtons warnende Forderung, „Posthumanism [...] needs theory, needs theorizing, needs above all to reconsider the untimely celebration of the absolute end of ‘Man’“, müsste daher ergänzt werden von „Er braucht auch ein Bewusstsein von Geschichte“; „Theorizing Posthumanism“, *Cultural Critique*, 53, Posthumanism (Winter 2003), 10-27 (10).

Bibliographie

Badmington, Neil Hg.. *Posthumanism*, Readers in Cultural Criticism. Basingstoke: Palgrave, 2000.

---. "Theorizing Posthumanism", *Cultural Critique*, 53, Posthumanism (Winter 2003), 10–27.

---. *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. London und New York: Routledge, 2004.

Biemann, Elizabeth. *William Shakespeare: The Romances*, TEAS, 478. Boston: Twayne, 1990.

Bishop, T.G. *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 9. Cambridge, New York und Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

Bukatman, Scott "Postcards from the Posthuman Solar System", *Posthumanism*, Readers in Cultural Criticism. Hg. Neil Badmington, Basingstoke: Palgrave, 2000. S. 98–111.

Davidson, Clifford "Timon of Athens: The Iconography of False Friendship", *The Huntington Library Quarterly*, 43:3 (Sommer 1980), 181–200.

Davies, Tony. *Humanism*, The New Critical Idiom. London und New York: Routledge, 1997.

Emig, Rainer "Renaissance Self-Unfashioning: Shakespeare's Late Plays as Exercises in Unravelling the Human." *Posthumanist Shakespeares*, Hg. Stefan Herbrechter und Ivan Callus, Palgrave Shakespeare Studies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. S. 113–159.

Felperin, Howard, "The Great Miracle: Pericles", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeele, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 114–132.

Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Übers. Ulrich Köppen, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 39. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Flower, Annette C. "Disguise and Identity in Pericles, Prince of Tyre", *Shakespeare Quarterly*, 26:1 (Winter 1975), 30–41.

Freud, Sigmund. *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974.

Grainger, Robert. *Theatre and Relationships in Shakespeare's Later Plays*. Oxford et al.: Peter Lang, 2008.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1980.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1999.

Jonson, Ben "Ode (to himself)", *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, Hg. H. J. C. Grierson und G. Bullough. Oxford: Clarendon Press, 1934.

Lacan, Jacques "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud", *Écrits: A Selection*, Übers. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970.

Marx, Karl und Engels, Friedrich. *Werke*, Band 23, *Das Kapital*, Band I, Erster Abschnitt. Berlin: Dietz Verlag, 1968.

Miola, Robert S. "Timon in Shakespeare's Athens", *Shakespeare Quarterly*, 31:1 (Frühjahr 1980), 21–30.

Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

---. "All That Monarchs Do": The Obscured Stages of Authority in *Pericles*", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeele, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 168–183.

Novy, Marianne. "Multiple Parenting in *Pericles*", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeele, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 238–248.

Pico della Mirandola, Giovanni. *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, Übers. Norbert Baumgarten, Hg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990.

Rotterdam, Erasmus von. *Lob der Torheit*, übers. Alfred Hartmann, Hg. Emil Major. Wiesbaden: Panorame, 2003.

Shakespeare, William, *Pericles*, Hg. F.D. Hoeniger, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London und New York: Routledge, 1990.

Shakespeare, William, *Pericles*, Hg. Suzanne Gossett. The Arden Shakespeare, 3rd Series. London: Arden Shakespeare, 2004.

Shakespeare, William und Middleton, Thomas. *Timon of Athens*, Hg. Anthony B. Dawson und Gretchen E. Minton, The Arden Shakespeare, 3rd Series. London: Cengage Learning, 2008.

Shakespeare, William. *Coriolanus*, Hg. Philip Brockbank, 2. Auflage, The Arden Shakespeare. London: A & C Black, 1976.

Slights, William W. E. “*Genera mixta* and *Timon of Athens*”, *Studies in Philology*, 74:1 (Januar 1977), 39–62.

,Bardolatry‘ und Shakespeare-Tourismus von 1769 bis heute

Barbara Schaff (Universität Göttingen)

Kein anderer Autor der Weltliteratur hat eine ähnliche globale Sichtbarkeit, Bedeutung und intertextuelle Vernetzung erreicht wie William Shakespeare. Längst geht die Rezeption Shakespeares über dessen dichterisches und dramatisches Werk hinaus und richtet sich auch auf andere Orte kultureller Produktion – den Stratford-Tourismus, Film- und Fernsehproduktionen, die Andenkenindustrie, die Musikindustrie – an denen Shakespeare Bedeutung entfaltet. Als omnipräsenter Autor in globalen kulturellen Kontexten steht der Name William Shakespeare heute auch für eine florierende Industrie von Shakespeare-Produkten auf der ganzen Welt, die uns mit einem Millionenumsatz klar macht, wie zentral dieser Autor ist. ‚Shakespeare‘ ist heute ein auf allen Ebenen der Kulturindustrie bestens verankertes Produkt, das vom Bildungsbürgertum genauso wie von der Populärkultur vereinnahmt wird. Es verkauft sich nicht nur auf den Bühnen der Welt, sondern auch millionenfach als Merchandise-Artikel in Form von Shakespeare-Zitaten auf Teetassen, T-Shirts und anderen Alltagsgegenständen.

Dieser Tatsache trägt seit Ende des 20. Jahrhunderts ein neuer Zweig der Shakespeare-Forschung Rechnung, der vermehrt die Präsenz und Bedeutung Shakespeares in Kultur und Praktiken des Alltags beachtet. Zu den traditionellen Zugriffsweisen auf Shakespeare, sei es in Form hermeneutischer, historischer, editionsphilologischer, psychoanalytischer, kontextualisierender oder semiotischer

Analysen, kam nun ein neuer Aspekt hinzu: nämlich die Frage nach der Relevanz Shakespeares in der zeitgenössischen wie auch historischen Populärkultur und deren Praktiken, die zuerst in Großbritannien von kulturmaterialistisch arbeitenden Forschern iniziiert wurde. Der britische Shakespeare-Forscher Graham Holderness prägte in diesem Zusammenhang den Begriff „Shakespeare Myth“ und meinte damit in Anlehnung an Roland Barthes' semiotischen Mythos-Begriff all diejenigen kulturellen Diskurse, sozialen Praktiken und Produktionen, in denen der Begriff Shakespeare, im Gegensatz zur Person Shakespeare oder dem Werk Shakespeares, mit Bedeutung versehen wurde und gesellschaftliche wie auch ökonomische Wirkungen entfaltete. (Holderness 1988). Damit war die kulturelle Bedeutung Shakespeares, d.h. seine Funktion als Welterklärer, Identitätserzeuger, Kulturschaffender und Sinnstifter nicht länger auf die klassischen Orte der Theater, Bibliotheken, Schulen und Institutionen beschränkt, sondern galt genauso für das Kino und die Pop-Musik. Diese machte sich Shakespeare immer wieder gerne als Referenzrahmen zunutze: ein berühmtes Beispiel ist das Julius Caesar entnommene „Lend me your ears“ aus „With a little Help from my Friends“ (1967) von den Beatles; ein anderes die Indie-Band *Mumford and Sons*, die im Titelsong ihres Debütalbums *Sigh no More* (2009) verschiedene Zitate aus *Much Ado About Nothing* kompiliert haben. Wie kein anderer Autor besitzt Shakespeare den Status einer globalen kulturellen Autorität und seine Werke werden als Steinbruch benutzt, um allgemeine, sprichwortartige Aussagen zu verbreiten, die entweder affirmativ oder auch in ironischer Brechung zu verstehen sind und mit dem bildungsbürgerlichen Rezeptionskontext des Werks Shakespeare nichts mehr zu tun haben.

Die unterschiedlichen Aneignungsformen der Hoch- wie der Populärkultur gründen sich alle auf eine Prämisse: Shakespeare ist ein Weltdichter, „not of an age but for all time“, wie es Ben Jonson in seinem Gedicht auf Shakespeare in der *First Folio*-Ausgabe von 1623 formuliert hatte. Für diese idealisierende Sicht Shakespeares als Universalgenie, in dessen Werk sich jede mögliche menschliche Empfindung und psychische Lage finden lässt, hat sich im Englischen das spöttisch gemeinte Wort *Bardolatry* eingebürgert: die quasi religiöse und damit jeglicher Kritik bare Verehrung des großen Barden. Das Wort *Bardolatry* wurde um 1900 von George Bernard Shaw geprägt, der sich nicht unter die Shakespeare-Verehrer einreihen möchte. Er empfand Shakespeare zwar, ähnlich wie Charles Dickens, als einen höchst unterhaltsamen Autor, hielt den moralischen und philosophischen Gehalt seiner Werke dagegen für schwach, inkohärent und oberflächlich:

As you know, I have striven hard to open English eyes to the emptiness of Shakespeare’s philosophy, to the superficiality and second-handedness of his morality, to his weakness and incoherence as a thinker, to his snobbery, his vulgar prejudices, his ignorance, his disqualifications of all sorts for the philosophic eminence claimed for him. (...) I place Shakespeare with Dickens, Scott, Dumas père, etc, because, though they are enormously entertaining, their morality is ready-made. (Shaw 2012)

Shaws vernichtendes Urteil über Shakespeare ist heute ziemlich in Vergessenheit geraten, das Wort *Bardolatry* jedoch ist geblieben, und die damit verbundene Praxis der quasi religiösen Verehrung Shakespeares geht historisch noch sehr viel weiter zurück.

Zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tod war Shakespeare ein populärer und hochgeschätzter Autor gewesen. Dies kann man schon allein aus der Tatsache schließen, dass 1623, sieben Jahre nach seinem Tod, von John Heminges und Henry Condell eine Gesamtausgabe seiner Dramen publiziert wurde. Diese *First Folio* war schon damals ein teures und nur für wohlhabende Menschen erschwingliches Buch und Statusobjekt, das kaum für einen unbekannten Autor produziert worden wäre. Auch die in der *First Folio* enthaltenen Lobgedichte von Zeitgenossen sind Zeugnis für die Wertschätzung von Shakespeares Werk. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts änderte sich jedoch der literarische Geschmack unter dem Einfluss des nun vorherrschenden neo-klassischen französischen Regeldramas, das sich der aristotelischen Einheit von Zeit, Ort und Handlung verpflichtet sah. Ihm gegenüber sahen Shakespeares Dramen mit ihren wechselnden Schauplätzen und der großzügigen Vernachlässigung der Ständeklausel roh und ungeschliffen aus. John Dryden, der erste *poet laureate* Englands, schrieb daher einige Shakespeare-Dramen dem neoklassischen Zeitgeschmack entsprechend um, in dem er Shakespeares als unzivilisiert empfundene Blankverse in Reime fasste. Aber nicht nur Form und Versmaß der Dramen wurden als ungehobelt empfunden, auch der Dichter selbst ließ die geschmeidige Ausbildung an den klassischen griechischen und römischen Dramen vermissen. Dryden ließ Shakespeares Geist in einem Prolog zu seiner Version von *Troilus and Cressida* folgende Worte sprechen:

Untaught, unpractised, in a barbarous age,
I found not, but created first the stage.

And if I drained no Greek or Latin store,
'Twas, that my own abundance gave me more.

Eine der ältesten und langlebigsten gegen Shakespeare gerichteten Invektiven, nämlich der Vorwurf mangender Bildung, den schon seit Zeitgenosse Ben Jonson in seinem ansonsten durchaus panegyrischen Nachruf auf Shakespeare in der *First Folio* formuliert hatte – „And though thou hadst small Latin and less Greek“ – wurde hier Shakespeare als Moment der Selbsterkenntnis in den Mund gelegt: „untaught, unpractised“. In Drydens Vierzeiler scheint aber neben aller Kritik ein anderes Element auf, das den Status von Shakespeare als englischer Nationaldichter begründen sollte: Zwar war er, wie Dryden ja durchaus kritisch konstatierte, ungebildet und ungeübt, und damit meilenweit von den Normen der antiken und französischen Klassik entfernt, dafür aber hatte er etwas anderes zu bieten: „my own abundance“. Shakespeare musste sich nicht an seinen Vorgängern schulen, er hatte eine Fülle von Ideen und Vorstellungskraft, um aus sich heraus eigene Werke zu schöpfen. Hier klingt ein poetisches Desiderat an, das sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Poetik des Originalgenies verdichten und politisch aufladen sollte. Shakespeare wurde nun zunehmend vor allem als ein typisch englischer Dichter aus dem Volke wahrgenommen, der sich eben nicht den ästhetischen und aristokratisch geprägten Normen des politischen Rivalen Frankreichs verpflichten wollte, sondern diesen seine eigene Poetik entgegensezte (Lanier, 31). Die Volksbezogenheit Shakespeares ist dabei nicht nur ein ästhetisches Programm, sondern spiegelt sich auch in den Aussagen seiner Dramen wider. In den Historien beispielsweise wird die Frage danach, was einen guten König ausmacht, immer wieder aufgeworfen und mit der guten Beziehung zum Volk beantwortet wird, die in den Tavernen-Szenen und auf dem Schlachtfeld in *Henry IV* und *Henry V*. plastisch ausgearbeitet ist. Die Verehrung Shakespeares als britischer Nationaldichter hatte also durchaus nicht nur literarische, sondern auch politische Gründe: mit Shakespeare konnte man der als überlegen geltenden, verfeinerten französischen Klassik und aristokratischen Kultur eine distinktiv englisch geprägte Literatur, die ihre Kraft aus der Beziehung zum Volk schöpfte, entgegenstellen.

Dr. Johnsons annotierte Shakespeare-Ausgabe von 1765, an der er neun Jahre gearbeitet hatte und der er ein ausführliches literaturkritisches Vorwort voranstellte, zementierte diese Sicht Shakespeares als englischer Nationaldichter, die sich im Wesentlichen bis heute nicht mehr änderte. Johnson erweiterte darüber hinaus die Sicht Shakespeares zu der eines Dichters von Weltrang. Für Johnson ist Shakespeare ein großer Dichter, weil er die menschliche Natur wie kein anderer Dichter vor ihm erkannt habe:

Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; (...) they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of *Shakespeare* it is commonly a species. (Johnson, Preface to Shakespeare, viii)

Mit Johnsons Shakespeare-Kritik wird die Würdigung Shakespeares als eines überzeitlichen Autors, der vor allem der Darstellung der menschlichen Natur verpflichtet ist, die Leitlinie für künftige Kritiker. Johnson konstatiert zwar auch Mängel im oft unzureichenden Handlungsaufbau der Dramen, in den vulgären Wortspielen und fehlender Moral, aber insgesamt gilt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Shakespeare als der bedeutendste englische Dichter. Dies führt dazu, dass nun immer mehr Menschen Shakespeares Geburtsort Stratford besuchen, und hier vor allem das Grab und Grabmal des Dichters in der Holy Trinity Church. Der Grabspruch Shakespeares – angeblich von ihm selbst verfasst, enthielt eine vorausschauende Warnung:

Good friend for Jesus sake forbeare,
To digg the dust encloased heare.
Blessed be the man that spares thes stones,
And curst be he that moves my bones.

Dieser Fluch hielt zwar die Andenkenjäger davon ab, das Grab zu öffnen, nicht aber, sich ein Stück des Grabmals abzubrechen oder sich selbst darauf einzuschreiben.

Das Renaissance-Grabmonument – eine Büste des Dichters, der Papier und Feder in der Hand hält – litt gewaltig unter dem Vandalismus von Shakespeare-Touristen, die immer wieder die Schreibfeder abbrachen und entwendeten. 1793 wurde die Büste im neoklassizistischen Geschmack der Zeit weiß angemalt, was dazu führte, dass Shakespeare-Pilger sich nun gerne auch mit ihren Namen und Initialen auf dem Grabmal verewigten.

Neben dem Grab als der klassischen Stätte literarischer Pilgerschaft, an der man dem toten Dichter seine Reverenz bezeugen konnte, wuchs allmählich auch das Interesse an dem Ort, an dem er gelebt hatte. Der Legende nach hatte Shakespeare im Garten seines Hauses, New Place, im Jahre 1609 einen Maulbeerbaum gepflanzt. Shakespeares Wohnhaus und vor allem dieser Baum zog Shakespeare Touristen im 18. Jahrhundert in Scharen an, und viele brachen sich ein Zweiglein davon ab.

Allmählich wurde dies dem Besitzer, einem gewissen Reverend Francis Gastrell zu viel und er ließ zunächst 1756 den Baum fällen und drei Jahre später auch Shakespeares Haus abreißen (Thomas, 17; Watson 2007 b, 204). Dies wiederum bedeutete eine einzigartige Einnahmequelle für den Stratforder Holzschnitzer William Sharp, der es fertig brachte, aus dem Holz des Baumes eine riesige Anzahl von Souvenirs herzustellen, die für die Shakespeare-Pilger wohl das gleiche bedeuteten wie die Splitter des Heiligen Kreuzes für religiöse Pilger (Watson 2007b, 206).

Durch Gastrells radikalen Kahlschlag war der Ort, an dem der Dichter und Dramatiker Shakespeare gelebt hatte, nur noch als schwarzes Loch in der Topographie von Stratford vorhanden, das nun die Imagination aufzufüllen hatte. Dies unternahm David Garrick, der berühmteste Shakespeare-Schauspieler des 18. Jahrhunderts, der nicht nur der Manager und Hohepriester des Stratforder Shakespeare-Tourismus, sondern auch der Initiator der modernen Shakespeare-Industrie werden sollte. Er inszenierte im August 1769 (also 5 Monate nach dem eigentlichen Geburtstag) anlässlich des 200. Geburtstag des Dichters eine opulente dreitägige Gedenkfeier und läutete somit die Geburtsstunde des Shakespeare-Tourismus ein, der aus einer verschlafenen kleinen mittelenglischen Stadt das Zentrum aller Shakespeare Pilger werden ließ. Aber nicht nur der Tourismus nahm in Shakespeares Geburts- und Sterbeort Fahrt auf, sondern auch der Kult um Shakespeare als Nationaldichter der Briten. Dafür setzte Garrick eine gewaltige Publicity-Maschinerie in Gang. Für eine große Gesellschaft von hauptsächlich Londoner Shakespeare-Enthusiasten aus der High Society organisierte er eine Reihe von Veranstaltungen: ein Oratorium, ein Konzert, ein gemeinsames Frühstück, einen Ball, ein Pferderennen, Straßenlieder, ein Maskenspiel, ein Feuerwerk und als krönenden Abschluss eine von Garrick selbstverfasste Ode auf den großen Barden (Watson 2002, 61), die in dem eigens dafür am Ufer des Avon errichteten Jubilee Pavillion zur Aufführung kam und begeistert aufgenommen wurde, wie man einem Bericht aus dem Gentleman's Magazine von 12. September 1769 (S. 422) entnehmen kann. Auch kulinarisch wurde für die Besucher bestens gesorgt: der Berichterstatter des Gentleman's Magazine berichtet von einem

eleganten Abendessen mit „Jubilee chicken“ und guten Rotweinen (ibid.). Lediglich die geplante Prozession durch Stratford mit 170 Charakteren aus Shakespeares Dramen musste wegen starken Regens abgesagt werden. Diese Feier markierte, in den Worten von Graham Holderness, die offizielle Begründung von „Bardolatry“ als nationaler Religion (Holderness 1988, xi), und Garricks Ode war ihr Gründungsdokument. Der Text ist eine intelligente Hommage, die zum einen deutliche intertextuelle Anspielungen auf den berühmten Prolog aus *Henry V* bringt („O for a muse of fire“), in dem der Chor die Zuschauer bittet, sich nun auf der Bühne, die ja nie die Wirklichkeit abbilden kann, die Welt mit Hilfe der Imagination vorzustellen. Shakespeares Mittel zur Beflügelung der Imagination des Publikums waren seine Worte – Garrick als Schauspieler nimmt hier eine Wendung zum Performativen vor, indem er sich von der Muse einen Funken erhofft mit dem seine Gesichtszüge den Zuschauern die Leidenschaften Shakespeares vermitteln sollten. Er tritt als Odendichter also beileibe nicht in Konkurrenz zu Shakespeare, sondern stellt sich selbst als professionelles Medium dar, das den Schaffensprozess des Dichters schauspielerisch übersetzt. Ganz im Sinne der sich allmählich herausbildenden Vorstellung vom Originalgenie imaginiert Garrick Shakespeare als einsamen Dichter auf dem Thron:

O! from his muse of fire
 Could but one spark be caught
Then might these humble strains aspire
 To tell the wonders he has wrought
 To tell how sitting on his throne
 Unaided and alone
 In dreadful state
The subject passions round him wait
 Who though unchain'd and raging there
 He checks, enflames, or turns their mad career,
 With that superior skill
 Which winds the fiery steed at will:
He gives the awful word
 And they all foaming, trembling, own him for their lord. (zitiert in
Lynch, 248)

Und zu guter Letzt eignet sich Garrick auch Shakespeares Kunstgriff an, Wortspiele mit dem eigenen Namen zu treiben. „With that superior skill, which winds the

fiery steed at will“: Will Shakespeare hatte wie kein anderer die Kraft, das wilde Ross Pegasus zu zügeln und menschliche Leidenschaften in die Macht des Wortes zu zwingen und zu beherrschen.

Das Einzige, was in Garricks buntem Unterhaltungsprogramm fehlte, war eine Theateraufführung eines Shakespeare'schen Dramas. Dies jedoch war eine logische Konsequenz des Zwecks der Veranstaltung, denn schließlich stand nicht das Werk, sondern der Dichter selbst im Zentrum einer theatralischen Inszenierung seiner Biographie und seines Geburtsortes (Watson 2007b, 205). Auch wenn das Wetter nicht so ganz mitspielte und die Prozession deshalb abgesagt werden musste, so erreichte Garrick damit etwas, was vor ihm noch niemand versucht hatte. Er würdigte mit seiner Veranstaltung all die verschiedenen Shakespeares – den Londoner Theatermann, den poetischen Dichter, den Sohn Stratfords sowie den britischen Nationaldichter – und er schuf in der engen Verzahnung von Ort und Person das Format, in dem sich der Kult um Shakespeare künftig entfalten sollte. Shakespeare wurde durch Garrick von London, dem Ort seines dichterischen Schaffens, nach Hause geholt: an den Ort seiner Geburt und seines Todes, der hinfört als der wahre Ort der Verehrung des Dichters gesehen wurde. Nicht London, noch weniger das Theater selbst als Wirkungsstätte waren von der gleichen Bedeutung wie die materiellen Überreste, die sich in Stratford noch direkt mit Shakespeare in Verbindung bringen ließen. Garricks ebenfalls von ihm für die Feier komponierter *Song*, der als Straßen- und Kneipensong, bei dem alle mitsingen konnten, das populäre Gegenstück zu seiner feierlichen Ode darstellte, betonte die „Englishness“ Shakespeares, dessen Verbindung mit seinem Heimatort Stratford in der Grafschaft Warwickshire:

YE Warwickshire lads, and ye lasses!
 See what at our Jubilee passes!
 Come, revel away! Rejoice, and be glad;
 For the Lad of all lads, was a Warwickshire Lad;
 Warwickshire Lad!
 All be glad,
 For the Lad of all lads, was a Warwickshire Lad!

Be proud of the charms of your County;
 Where Nature has lavished her bounty.

Where much she has given, and some to be spared;
 For the Bard of all bards, was a Warwickshire Bard;

Warwickshire Bard:
Never paired;
For the Bard of all bards, was a Warwickshire Bard!
(zitiert in *The Gentleman's Magazine*, 455)

In diesen Zeilen wird die kulturelle Bedeutung des ländlichen Stratfords für die Mythenbildung des Nationaldichters deutlich: als „Warwickshire Lad“ ist Shakespeare *truly English*, und in der Prägung durch Stratford ist der Schlüssel zum Verständnis seines Werks zu suchen (Watson 2006, 57). Damit gliedert sich Garricks *Song* in eine lange Referenzkette literarischer Quellen ein, die „Englishness“ als pastorale, prä-industrielle und naturverbundene Identität inszeniert, und von Chaucer über die atemlose Sterberede John of Gaunts in Shakespeares *Richard II*, Alexander Popes „Windsor Forest“, die Naturlyrik der englischen Romantik, die Georgian Poetry im frühen 20. Jh. bis zur Naturlyrik von Ted Hughes führt.



Thomas Gainsborough, „David Garrick (1717–1779)
Actor, Playwright and Theatre Manager“ (1769)

David Garrick war ein Einmann-Propagandaunternehmen, der nicht nur die Shakespeare Industrie begründete, sondern, wie aus diesem Portrait von Joshua Gainsborough deutlich wird, aus der Inszenierung von Shakespeare auch jede Menge symbolisches Kapital für sich selbst generierte. Garrick umarmt die Dichterbüste und nimmt sie damit auch gleichermaßen lässig in Besitz. Shakespeares Büste steht zwar auf einer klassischen Säule, scheint durch die umrahmenden Zweige jedoch quasi organisch wie aus einem Baumstamm zu wachsen. Dies entspricht der zeitgenössischen, von William Gilpin geprägten Ästhetik des Pittoresken und der von Rousseau beeinflussten Vorstellung, dass der ideale Mensch derjenige sei, der mit der Natur in Einklang ist, zugleich jedoch verweist Gainsboroughs Darstellung aber auch wieder auf die Sicht Shakespeares als eines mit dem Lande und der Natur verbundenen Menschen. Der *Sweet Swan of Avon* ist in der kulturellen britischen Imagination eben nicht der Dramatiker der Londoner Bankside, sondern der Dichter eines pastoralen, romantischen Englands.

Ebenfalls verantwortlich ist Garrick für die Zuschreibung des Geburtszimmers von Shakespeare. Es gibt zwar keinen Zweifel über das Geburtshaus – das gehörte ganz sicher Shakespeares Vater John, einem Handschuhmacher, und ganz sicher wurde William Shakespeare hier im April 1564 geboren – aber das Zimmer selbst kann nicht eindeutig identifiziert werden. Garrick designierte wohl den Raum im ersten Stock zum Geburtszimmer weil er vorhatte, während der Prozession durch Stratford ein Banner aus dem Fenster zu hängen und zu deklamieren:

here nature nursed her darling boy,
from whom all care and sorrow fly.
Whose harp the muses strung:
from heart to heart let joy rebound,
Now, now we tread enchanted ground,
here *Shakespeare* walked and sung. (zitiert in: Watson 2007 b, 206).

Diese Zeilen sollten zum festen Inventar des Stratford-Tourismus werden, schreiben sie doch das Geburtshaus als sakralen Ort und Ursprung eines Werks fest, dessen Grundlage eben nur hier, in der ländlichen Umgebung Stratfords entstehen konnte. Die magische Zitation von materiellen auratischen Überresten, die die Biographie des Dichters beglaubigen, findet sich in unzähligen touristischen Dokumenten – zum Beispiel im Brief eines Besuchers des Geburtshauses an das *Gentleman's Magazine* vom Januar 1807, der Garricks Verse zitiert und darauf hinweist, dass in einer Ecke der Küche noch ein alter Stuhl stünde, der Shakespeare

gehört haben soll. Im Laufe des Jahrhundert mehren sich in Stratford weitere Authentisierungsversuche der mit Shakespeare in Verbindung gebrachten Orte und Artefakte, die den ikonischen Status Shakespeares weiter verfestigen (und deren Besitzern Profit bringen) sollten.

Garrick legte die Regeln der touristischen Vereinnahmung Shakespeares und Stratfords in einer biographischen Route fest: Man begann – und beginnt auch heute meistens noch – mit einem Besuch des *Birthplace* als dem Herzstück der Shakespeare-Orte und bewegt sich dann über andere mit Shakespeare assoziierte Stätten zur Grabstätte in der Holy Trinity Church. Die Sichtbarkeit Shakespeares durch Statuen und Gedenktafeln wurde im 19. Jahrhundert vor allem nach der Gründung des *Birthplace Trust* verstärkt. Der Trust wurde 1847 in einer Eilaktion gegründet, nachdem Shakespeares Geburtshaus zum Verkauf stand und sich der amerikanische Zirkusbesitzer P. T. Barnum dafür interessierte. Er hatte den Plan, das Haus zu zerlegen, nach Amerika zu verschiffen und dort als mobiles Schaustück auf Jahrmärkten zu präsentieren. Dies konnte durch den Trust verhindert werden, der in den folgenden Jahren nicht nur das Geburtshaus restaurierte sondern auch andere Häuser mit Shakespeare-Assoziationen erwarb, Shakespeare Denkmäler aufstellen ließ und am Ort von *New Place* im Jahre 1868 ein *Memorial Theatre* errichtete. Dies wurde allerdings später wieder abgerissen und heute befindet sich in New Place lediglich ein Garten. Damit gestaltete der Trust Stratford im Zeichen des viktorianischen Shakespeare-Verständnisses massiv um. In der Präsentation Shakespeares als Stratforder Bürger dominierten viktorianische Werte wie Häuslichkeit und *Englishness*, die mit radikalen architektonischen Rekonstruktionen umgesetzt wurden. Der eindrucksvollsten Umgestaltung wurde sicherlich Shakespeares Geburtshaus unterworfen. Im 18. Jahrhundert war das Gebäude Teil einer für die damalige Stadtarchitektur üblichen Häuserzeile gewesen. Diese Reihenhauskonstruktion ließ sich jedoch ideologisch nicht mit dem einzigartigen Status des britischen Nationaldichters vereinbaren, für den man ein repräsentatives eigenes Haus als passender empfand, und so wurden die Häuser rechts und links des *Birthplace* kurzerhand abgerissen (Thomas 2012, 71 f.).

Dank all dieser Maßnahmen stiegen die Touristenzahlen ständig: 1806, dem ersten Jahr der Aufzeichnung von Besucherzahlen, kamen um die 1000 Besucher, 1851 schon mehr als das Doppelte, 1900 ca. 30.000, und 2013 verzeichneten die Shakespeare Museen in und um Stratford eine Rekordzahl von 818.000 Besuchern (Watson 2007b, 213).

Wenn das Geburtshaus vor allem im Zuge der romantischen Genieästhetik zum wichtigsten Ort des Shakespeare-Tourismus wurde, so kam im 19. Jahrhundert Anne Hathaways Cottage in Shottery als ein zunehmend wichtiger Ort der

Shakespeare-Verehrung hinzu. Der 18-jährige Shakespeare hatte die 8 Jahre ältere und hochschwangere Anne Hathaway 1582 geheiratet. Die Tochter Susanna wurde 1583 geboren, die beiden Zwillinge Hamnet und Judith 1585. Shakespeare verließ schon bald seine Familie und zog nach London. In seinem Testament vermachte er seiner Frau nur das „second-best bed“ und die Sonette richtete er bekanntlicherweise an eine „Dark Lady“ und einen „Mr. W.H.“ aber sicher nicht an seine Frau (Döring 2009, 246) Man kann also aus diesen dürftigen biografischen Indizien schließen, dass Shakespeare nicht unbedingt eine romantische Liebesehe führte. Das viktorianische Publikum sah das allerdings anders: Der Geschlechterideologie der Zeit entsprechend wurden Shakespeare und seine Frau als trautes Paar in glücklicher Häuslichkeit imaginiert. Viktorianische Besucher glaubten in der idyllischen Landschaft und dem beschaulichen Häuschen den authentischen Ort des älteren, glücklich verheirateten und nach den wilden Londoner Jahren domestizierten Barden gefunden zu haben. „Shakespeare in Love“ war für die Viktorianer ein rüstiger Landmann, der seinen Vorgarten bestellte, mit seiner Frau die vertraute Zweisamkeit genoss, und gleichzeitig auch den Inbegriff von „Englishness“ verkörperte (Thomas 2012,132 f.).

Diese Fokussierung des Shakespeare-Tourismus auf das kleine Stratford entsprach, wie bereits erwähnt, der Konstruktion des Dichters als typisch englischer Nationaldichter. Begünstigt wurde die touristische Konzentration auf den Geburts- und Sterbeort auch durch die Tatsache, dass in London, Shakespeares eigentlicher Wirkungsstätte, keine materiellen Zeugnisse seines Lebens und Schaffens erhalten geblieben waren. Die großen Theater der Londoner Bankside, mit denen wir das dramatische Wirken Shakespeares verbinden, das *Globe*, das *Rose*, das *Blackfriars* und das *Swan Theatre* waren entweder vom Feuer zerstört, oder von den Puritanern geschlossen und niedergerissen worden. Auch Shakespeares Lieblingskneipe, die *Mermaid Tavern*, war dem großen Feuer von 1666 zum Opfer gefallen.

Erst mit der Wiedererrichtung des *Globe Theatre* in den 1990er Jahren hatte London wieder einen Shakespeare'schen Erinnerungsort, der sich auch als kommerziell erfolgreicher Publikumsmagnet erwies. Hier können Zuschauer relativ authentische Inszenierungen erleben: unter offenem Himmel, stehend als „Groundlings“ im Rund vor der Bühne und ohne elektrische Beleuchtung im Tageslicht.

Ob nun Anne Hathaway's Cottage, der Maulbeerbaum in New Place oder das Geburtshaus – all diese Marksteine des Shakespeare-Tourismus verraten eines: die unstillbare Sehnsucht der Touristen nach einem Bindeglied zwischen dem Werk und der Biographie des Autors, nach einem authentischen, materiellen Beweis

seiner Existenz und mehr noch, eines Lebens, das sich mit den Vorstellungen der Touristen deckt.

Henry James verfasste, nach eigenen Stratford-Erfahrungen, 1901 die Novelle *The Birthplace*, in der er die naive, quasi religiöse Verehrung des Geburtsorts Shakespeares persifliert. Historisch markiert diese Novelle einen literaturwissenschaftlichen Wendepunkt: Im 20. Jh. begann man sich von bedingungslos positivistischen Literaturinterpretationen, in denen der biographische Autor als Deutungshoheit des Werks galt, abzuwenden und an seiner Stelle den Text selbst in den Fokus zu nehmen. Henry James‘ Bardolatry-Satire kann als Schwanengesang eines autorzentrierten Literaturverständnisses gelesen werden. Eine kurze Plot-Zusammenfassung: Einem gebildeten, älteren und mittellosen Paar, Morris und Isabel Gedge wird die Stelle als Kuratoren des Geburtshauses des größten Dichters englischer Sprache im Städtchen Blackford-on-Dwindle angeboten. James erwähnt zwar den Namen Shakespeare kein einziges Mal in der Erzählung, aber wir ahnen sehr früh dass es sich bei dem überaus ehrfürchtigen Umgang aller Figuren mit dem berühmten Autor und seinem Geburtshaus – dem „Mekka of the English-speaking race“ – nur um Shakespeare, und bei Blackford-on-Dwindle nur um Stratford-upon-Avon handeln kann. Morris Gedge liest sich pflichtbewusst in die biografische Shakespeare-Forschung ein, um das Amt eines Führers korrekt ausfüllen zu können. Jedoch kommen ihm im Laufe seiner Arbeit Zweifel, ob es moralisch richtig ist, Touristen etwas als wahr zu verkaufen was historisch nicht exakt zu beweisen ist. Deshalb fängt er an, auf seinen Führungen durch das Haus seinen Gruppen wahrheitsgemäß zu erzählen, wie wenig man über Shakespeares Kindheit weiß, wie ungewiss die Zuschreibungen späterer Jahre sind. Allmählich ersetzt er faktenorientierte Behauptungen durch den Konjunktiv und abschwächende Wahrscheinlichkeitsaussagen wie „hier könnte sich die Wiege befunden haben“ oder „möglicherweise war dies das Schlafzimmerfenster“. Das Resultat seiner Wahrheitsbemühungen ist ein drastisches Absinken der Besucherzahlen, denn Pilger wollen schließlich in ihrem Glauben bestärkt werden. Der Museumstrust droht Gedge mit der Kündigung, und in letzter Minute ändert dieser seine Strategie: von nun an schmückt er seine Geschichten mit emotionalem Pathos aus. Keine Konjunktive mehr, keine Einschränkungen, dafür großzügige und imaginative Interpretationen der biographischen Fakten.

Als ein junges amerikanische Paar zu Besuch kommt, läuft Gedge zu Hochtouren auf. Das folgende Zitat ist eben dieser Führung entnommen:

We stand here, you see, in the old living-room, happily still to be reconstructed in the mind's eye, in spite of the havoc of time, which we have fortunately, of late years, been able to arrest. It was of course rude and humble, but it must have been snug and quaint, and we have at least the pleasure of knowing that the tradition in respect to the features that do remain is delightfully uninterrupted. Across that threshold He habitually passed; through those low windows, in childhood, He peered out into the world that He was to make so much happier by the gift to it of His genius; over the boards of this floor -- that is over some of them, for we mustn't be carried away! -- his little feet often pattered; and the beams of this ceiling (we must really in some places take care of our heads!) he endeavoured, in boyish strife, to jump up and touch. It's not often that in the early home of genius and renown the whole tenor of existence is laid so bare, not often that we are able to retrace, from point to point and from step to step, ist connection with objects, with influences -- to build it round again with the little solid facts out of which it sprang. This, therefore, I need scarcely remind you, is what makes the small space between these walls -- so modest to measurement, so insignificant of aspect -- unique on all the earth. There is nothing like it," Morris Gedge went on, insisting as solemnly and softly, for his bewildered hearers, as over a pulpit-edge; "there is nothing at all like it anywhere in the world.

(James, 450)

Für die andächtigen Shakespeare Pilger werden die materiellen Umstände des Geburtshauses in Morris' glühender Predigt in direkten kausalen Bezug zu Shakespeares dichterischem Genie gesetzt. Dass James sich diese Praktiken nicht einfach ausgedacht hat, wird durch touristische Zeugnisse aus dem 19. Jahrhundert wie dem oben erwähnten Leserbrief im *Gentleman's Magazine* von 1807 bewiesen, der ja auch extra den Shakespeare zugeschriebenen Küchenstuhl erwähnt hatte. Der Höhepunkt der Führung ist immer die konkrete Identifizierung der Stelle im Haus, an der Shakespeare zur Welt kam (das hatte ja Garrick bereits erkannt).

(...) it was ever his practice to stop still at a certain spot in the room and, after having secured attention by look and gesture, suddenly shoot off. "Here!"

They always understood, the good people – he could fairly love them now for it; they always said, breathlessly and unanimously, “There?” and stared down at the designated point quite as if some trace of the grand event were still to be made out. This movement produced, he again looked round. “Consider it well: the spot of earth—!” He was born here!” (James, 454 f.)

Der Birthplace als Ursprung des Genies und damit auch als Schlüssel zum Verständnis des Werk: weiter kann Komplexitätsreduktion nicht gehen. Henry James zeigt mit der Parodie der materialitätsfixierten *Bardolatry*, wie absurd die Authentisierung eines Werks durch die materiellen und biografischen Umstände eines Autors ist. Das Ende der Geschichte ist schnell erzählt: Morris Gedge, und damit mündet die Satire in die ökonomische Realität, verzeichnet ab sofort rasant steigende Besucherzahlen, seine Existenz ist gesichert.

Shakespeares Werke, und das ist die eigentliche ironische Pointe der ganzen auf Authentizität und insbesondere authentische Materialität fixierten touristischen Praktiken, verraten uns zwar kein bisschen über den biografischen Ort des Autors, nehmen jedoch die Leser und Zuschauer mit auf die Reise in ferne, wunderbare und auch schauerliche Welten der Imagination: Die Küste von Illyrien, den Wald von Arden, die Heide im schottischen Moor, das dänische Schloß Elsinore, Zypern, Italien, Alexandria und eine karibische Insel. Dort finden wir Figuren, die an fremden Orten verwirrt, getäuscht und verzaubert werden, die auf ihren Reisen Entdeckungen machen – geografische, aber vor allem auch Entdeckungen ihrer selbst; die in die Irre geführt werden und schließlich aus dem Wald und seinen Täuschungen wieder heraus kommen, die durch die Begegnungen mit anderen Menschen lernen und sich selbst erkennen. Shakespeare macht uns immer wieder deutlich, dass der Ort der wahren Erkenntnis der Text und die Bühne sind, und das was bleibt, sind nicht die materiellen Dinge, sondern das Vermächtnis des dichterischen Geistes. So drückt er es im Sonett 74 aus:

But be contented: when that fell arrest
Without all bail shall carry me away,
My life hath in this line some interest,
Which for memorial still with thee shall stay.

When thou reviewest this, thou dost review
The very part was consecrate to thee:

The earth can have but earth, which is his due;
My spirit is thine, the better part of me:

So then thou hast but lost the dregs of life,
The prey of worms, my body being dead,
The coward conquest of a wretch's knife,
Too base of thee to be remembered.

The worth of that is that which it contains,
And that is this, and this with thee remains. (Duncan-Jones, 259)

Shakespeare spielt hier mit der doppelten Bedeutung von „interest“ als Interesse und als Zins. „In this line“, in der Zeile, dem Sonett, dem ganzen Werk liegt der Lebenszins des Dichters, und das Werk soll als Erinnerung an ihn bestehen. Der frühneuzeitlichen Abwertung des menschlichen Körpers, der ja viel mehr als heute von fröhlem Verfall, Krankheit und Tod bedroht war als der heutige, entspricht diese Aufwertung des immateriellen Werks, die der Zersetzung des Körpers das die Zeiten überdauernde Werk entgegensemmt. Shakespeares Forderung, sich durch das Werk an den Mensch zu erinnern, sollte vor allem vor dem Hintergrund biografischer Authentisierungsversuche und Erklärungsmodelle nicht ungehört verhallen.

Bibliographie

anonym. A Genuine Account of the Late Jubilee, in: *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, vol. 34, 1769.

https://books.google.de/books?id=2HhIAAAAYAAJ&pg=PA417&lpg=PA417&dq=gentleman%27s+magazine+september+1769&source=bl&ots=HuwtC5a pcy&sig=6VXg3HVMz7V_HsvVJZiTykZnpao&hl=de&sa=X&ved=0ahUKE widpcLXtK_LAhUFXCwKHZIODNcQ6AEILzAE#v=onepage&q=gentleman 's%20magazine%20september%201769&f=false

Döring, Tobias, „Shakespeare our Commodity. Reflections on the Bard Business“, in: Kamm, Jürgen. *Shakespearean Culture – Cultural Shakespeare*. Passau: Stutz, 2009, 241–255.

Duncan-Jones, Katherine (ed.). *Shakespeare's Sonnets*. The Arden Shakespeare, London, New York: Bloomsbury 2015.

Holderness, Graham (ed.). *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

--- ders. *Cultural Shakespeare. Essays In The Shakespeare Myth*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2001.

James, Henry, „The Birthplace“, in: *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, London: Rupert Hart-Davis, 1964, S. 403–465.

Jonson, Ben. The Works of Ben Jonson, vol. 3. London: Chatto & Windus, 1910. 287–9.

Kamm, Jürgen. *Shakespearean Culture – Cultural Shakespeare*. Passau: Stutz, 2009.

Lanier, Douglas. Shakespeare and Modern Popular Culture. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Lynch, Jack. *Becoming Shakespeare. The Unlikely Afterlife that Turned a Provincial Playwright into the Bard*. New York: Walker & Company 2007.

Marshall, Gail. „Women Re-Read Shakespeare Country“, in: Watson, Nicola J. (ed.). *Literary Tourism And Nineteenth-Century Culture*. Basingstoke [England]: Palgrave Macmillan, 2009, 95–105

Shaughnessy, Robert. *The Cambridge Companion To Shakespeare And Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Shaw, George Bernard, „A Letter by George Bernard Shaw“, in: *Delphi Complete Works of Shakespeare*, 2012. eBook

Thomas, Julia. „Bringing Down the House: Restoring the Birthplace“, in: Watson, Nicola J. (ed.). *Literary Tourism And Nineteenth-Century Culture*. Basingstoke [England]: Palgrave Macmillan, 2009, 73–83.

--- dies. *Shakespeare's Shrine*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012. Print.

Watson, Nicola J. *The Literary Tourist*. Hounds mills: Palgrave Macmillan, 2007a. Print.

--- dies. „Shakespeare on the Tourist Trail“, in: Shaughnessy, Robert. *The Cambridge Companion To Shakespeare And Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b, 199–226.

Shakespeare im deutschsprachigen Musiktheater des 18. und 19. Jahrhunderts

Andreas Waczkat (Universität Göttingen)

Der Versuch eines Überblicks über die Adaptionen von Shakespeares Dramen im deutschsprachigen Musiktheater, wie er hier unternommen werden soll, birgt zahlreiche Herausforderungen in sich: herausfordernd ist die teilweise sehr schwierige Quellenlage, herausfordernd ist die gattungstheoretische Bandbreite der Adaptionen, herausfordernd ist der nicht eben komfortable Forschungsstand,¹ herausfordernd ist es auch, den historischen Querbalken in zwei Jahrhunderten aufzulegen, selbst wenn der im Folgenden betrachtete Zeitraum durch die faktischen Zeugnisse bestimmt genau genommen nur wenig mehr als ein Jahrhundert umfasst, nämlich die Zeit von den 1760er- bis zu den 1870er-Jahren. Diese historische Spanne reicht somit von den Opernreformen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hin zu einer Zeit, da die Musikdramen Richard Wagners das Bild des deutschsprachigen Musiktheaters bestimmen.

Im Umfeld der Opernreformen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden zahllose Spielarten der Verbindung von Musik, dramatischen Texten und

¹ Einschlägig ist zunächst Dieter Martin, „Deutsche Shakespeare-Opern um 1800 (08.10.2005)“, in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoch/martin_shakespeare_opern.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.05.2015). Eine Übersicht von Vertonungen in verschiedenen Gattungen gibt Joachim Draheim, „Shakespeare“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 15, Kassel: Bärenreiter 2006, Sp. 660–671, hier Sp. 667–669.

Bühnenaktion sowohl theoretisch diskutiert als auch praktisch ausprobiert.² Die Bandbreite reicht dabei von den Opern Christoph Willibald Glucks, die nach einer Reform der *opera seria* innerhalb der Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Gattung streben, über die musikalischen Dramen Johann Heinrich Rolles, die man sich am ehesten als Opern vorstellen kann, die gezielt für eine konzertante, also ohne Bühnenaktion gestaltete Aufführung konzipiert sind, bis hin zu neu entworfenen Gattungen wie dem Melodram, das im deutschsprachigen Raum zuerst bei Jiří Antonín Benda in den 1760er-Jahren eine Blütezeit erlebt und, im Gegensatz zu vielen anderen Versuchen dieser Zeit, auch in der Folgezeit nicht völlig aus dem Repertoire des musikdramatischen Komponierens verschwindet.

Das zeitliche Zusammentreffen dieser Opernreformen mit dem Erscheinen der Dramen Shakespeares in deutscher Übersetzung hat die Verwendung von Shakespeares Texten im deutschsprachigen Musiktheater zweifellos mehr als nur begünstigt. Vielmehr scheint es, als hätten Shakespeares Dramen *per se* etwas Neuartiges angeboten, nach dem die Opernreformer in der Abkehr vom metastasiatischen Typus der *opera seria* mit seiner stereotypen Ordnung von zumeist drei Personenpaaren, der meist ebenso stereotypen Verflechtung politischer und erotischer Intrigen und der als künstlich empfundenen Trennung von Rezitativen und Arien gesucht, das deutschsprachige Dichter aber weniger erfolgreich angeboten haben.³ Und so dürfte es auch kein Zufall sein, dass im Netzwerk der Opernreformer – mit Ausnahme Glucks – und Opernreformen auch die frühesten Versuche lokalisiert sind, Shakespeare für die Opernbühne zu entdecken. Dabei haben sich freilich zwei schwer wiegende Probleme gezeigt, für die es unterschiedliche Lösungsansätze gegeben hat: das eine Problem ist der Umfang der Shakespearischen Dramentexte, der einer vollständigen musikdramatischen Umsetzung entgegensteht, das andere ist der zumindest außerhalb der Lustspiele tragische Ausgang der Dramen, für den auch im Kontext der verschiedenen Opernreformen der Boden im Musiktheater noch nicht bereitet gewesen ist.⁴ Das *lieto fine*, das im

² Silke Leopold und Michael Zimmermann, „Opernreformen“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 5), Laaber: Laaber-Verlag 1985, S. 239–253; Arnold Jacobshagen, „Opernkritik und Opern-Reform“, in: Herbert Schneider und Siegfried Wiesend (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen; 12), Laaber: Laaber-Verlag 2001, S. 74–84.

³ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der namentlich nicht gekennzeichnete Eintrag „Oper“ in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, zweite vermehrte Auflage Leipzig: Weidmann 1792–1794, Bd. III, S. 579, in dem die epischen Bardiete Friedrich Gottlieb Klopstocks als Textvorlagen „für eine völlig neue Art des Dramas“ favorisiert werden. Einen nicht erhalten gebliebenen Versuch hat dazu offenbar einzig Christoph Willibald Gluck mit einer Vertonung von Szenen aus Klopstocks *Hermannschlacht* unternommen. Eine Notiz dazu findet sich allein bei Klopstock selbst, und es ist unklar, ob Gluck vielleicht nur die Möglichkeit einer Vertonung erwogen hat.

⁴ Martin, „Shakespeare-Opern“ (wie Anm. 1), S. 13.

metastasianischen Operntypus noch normativ ist, wird zwar nicht mehr durchgehend als verbindlich angesehen, bleibt aber dennoch zumindest auf einer Meta-Ebene das Ziel. Wenn beispielshalber am Ende von Rolles 1779 uraufgeführtem musikalischen Drama *Thirza und ihre Söhne* nach einem Libretto August Hermann Niemeyers nicht nur alle sieben Söhne der Protagonistin den Tod finden, sondern diese auch selbst noch den Freitod wählt – alles übrigens getreu der von Niemeyer bearbeiteten biblischen Vorlage im zweiten Buch der Makkabäer –, dann scheint dies nur möglich, indem der Ausgang der Handlung einerseits christlich-kathartisch umgedeutet und andererseits mit der – biblisch nicht mehr bezeugten – Bekehrung des syrischen Peinigers Chryses als christliches Heilgeschehen positiv ausgedeutet wird.⁵

Einer der Lösungsansätze für das Problem der Textmenge besteht darin, Shakespeares Dramentexte nur in Ausschnitten überhaupt zu vertonen. Ein bemerkenswertes Beispiel dazu und gleichzeitig die vermutlich früheste Shakespeare-Vertonung in deutscher Sprache überhaupt stammt allerdings nicht aus dem eigentlichen Bereich des deutschsprachigen Musiktheaters, sofern wir es mit der Vorstellung einer Bühnenhandlung verbinden. Es handelt sich vielmehr um eine Verbindung von Ausschnitten, oder besser: Versatzstücken aus dem Hamlet-Monolog mit einer der freien Clavierfantasien von Carl Philipp Emanuel Bach, und so ist die Bühne, auf der Hamlet auftritt, sehr klein: Es ist das Wohnzimmer von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in Lyngby bei Kopenhagen.⁶ Aber es ist gleichzeitig eine für die Anfangszeit der Rezeption der Shakespearischen Dramen in deutscher Sprache sehr typische Bühne. Sie führt in das Umfeld der anwachsenden und gleichzeitig nach der eigenen Identität noch suchenden deutschen Bürgerlichkeit, in das Umfeld des protestantischen Nordens und der Mitte des deutschsprachigen Raums, in dem man durch den Erwerb von humanistischer Bildung nach einer Art geistigen Adels strebte und auf diese Weise den Gedanken eines Bildungsbürgertums begründete, ohne dieses auch nur im Entferntesten so benennen zu wollen oder zu können.⁷

Die Dramen Shakespeares passen perfekt in dieses Ideal, und ihre Rezeption in deutscher Sprache zeigt das nahezu idealtypisch. Zu den ersten Übersetzern

⁵ Andreas Waczkat, Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit, Beeskow: ortus 2007, S. 235–238.

⁶ Arnfried Edler, „Carl Philipp Emanuel Bachs Wirkung auf das Musikleben seiner Zeit“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik und Literatur in Norddeutschland* (Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek; 4), Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt 1988, S. 20–39, hier bes. S. 30–31 und 36.

⁷ Wolfgang Kaschuba, „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995, S. 92–127, hier S. 112f.

gehören der Pfarrerssohn Christoph Martin Wieland, der studierte Theologe und spätere Professor für englische Sprache am Braunschweiger Collegium Carolinum Johann Joachim Eschenburg, eine Generation später dann August Wilhelm Schlegel, wie Wieland ein Pfarrerssohn, und Ludwig Tieck, der literarisch ebenso ambitionierte wie begabte Sohn eines Berliner Seilermeisters. Auch Gerstenberg begeisterte sich in einem ähnlichen Kontext für die Dramen Shakespeares, die er in Wielands Übersetzung kennen gelernt und in Rezensionen hoch gelobt hatte. Geboren 1737 in Tondern als Sohn eines Rittmeisters in dänischen Diensten, besuchte er seit 1751 das Christianeum in Altona, studierte Fremdsprachen und deren Literatur. Ein Jura-Studium an der Universität Jena brach er nach zwei Jahren ab und trat 1760 in die dänische Armee ein. Seit 1765 lebte Gerstenberg mit seiner Familie in Lyngby bei Kopenhagen und widmete sich immer stärker der Literatur, die ihn auch zuvor schon ausführlich beschäftigt hatte: als Autor, aber auch als Übersetzer, Rezensent und Herausgeber. In seinem Haus fand sich rasch ein Kreis Interessierter zusammen, in dem neben der Literatur besonders auch die Musik wesentlich war; zusammen mit seiner Ehefrau Sophie Trochmann veranstaltete Gerstenberg regelmäßige Hauskonzerte⁸ und trat selber auch als Librettist in Erscheinung. 1765 erschien seine Kantate *Ariadne auf Naxos* im Druck⁹, die immerhin vier Mal vertont worden ist: von Johann Adolph Scheibe¹⁰, Johann Christoph Friedrich Bach¹¹, Jiří Antonín Benda¹² und Johann Friedrich Reichardt¹³, wobei namentlich die Arbeiten von Scheibe und Benda sehr deutlich auf das Umfeld der Opernreformen verweisen. In die Zeit in Lyngby fällt auch Gerstenbergs intensive Rezeption der Dramen Shakespeares, die er in den *Schleswiger Litteraturbriefen* der Jahre 1766, 1767 und 1770 wie auch in seinen *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* behandelte und sich dabei sowohl mit Shakespeares Texten wie auch deren deutschen Übersetzungen beschäftigte.¹⁴ 1768

⁸ Karl-Maria Guth, „Biographie“, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin: Hofenberg 2013, S. 288.

⁹ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ariadne auf Naxos. Eine Kantate*, s.l.: s.n. 1765.

¹⁰ Johann Adolph Scheibe, Tragische Kantaten für eine oder zwei Singestimmen und das Clavier: Nämlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ überhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird, Kopenhagen und Leipzig: Mumme 1765.

¹¹ Dies lässt sich, obwohl die Musik nicht erhalten ist, vermuten anhand eines Textbuchs: *Ariadne auf Naxos. Eine Kantate vom Herrn von Gerstenberg mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers*, hrsg. von Johann Christoph Friedrich Bach, Lemgo: Meyer 1774.

¹² Jiří Antonín Benda, *Klavierauszug von Ariadne auf Naxos, einem Duodrama*, Leipzig: Schwicketz 1778. Der Text ist hier von Johann Christian Brandes etwas eingerichtet worden.

¹³ Ariadne auf Naxos. Ein Singstück von Herrn von Gerstenberg, in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Reichardt, Erfurt: Görling 1780.

¹⁴ *Shakespeare-Rezeption: Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, hrsg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982, Bd. 1, S. 24–27.

schließlich entstand der Hamlet-Monolog, der wohl in Gerstenbergs hausmusikalischen Kreis verortet ist – möglicherweise von Gerstenberg selbst gesungen, am Clavichord begleitet von seiner Frau.

Nun ist dieser Monolog freilich mehr als merkwürdig ausgefallen. Schon der – nur im Vorwort abgedruckte – Titel in der von Carl Friedrich Cramer herausgegebenen Sammlung *Flora*¹⁵ weist auf die Konzeption hin: *Phantasie von C. P. E. Bach, mit doppelt unterlegtem Text von Gerstenberg*.¹⁶ Gerstenberg hat sich folglich einer Musik bedient, die aus einem gänzlich anderen Kontext stammt. Der Klaviersatz nämlich ist die 1753 gedruckte freie Fantasie in c-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach¹⁷, der Gerstenberg den stark gekürzten Monolog unterlegt hat, mit einer Melodie, die überwiegend aus der Oberstimme des Klaviersatzes herausgelöst ist:



Flora. Erste Sammlung enthaltend: Compositionen für Gesang und Clavier, Kiel 1787, S. 19. Die Seite zeigt den Anfang von Carl Philipp Emanuel Bachs *Fantasia* mit den beiden alternativen von Gerstenberg hinzugefügten Texten

¹⁵ *Flora. Erste Sammlung* [mehr nicht erschienen] enthaltend: *Compositionen für Gesang und Klavier* von Gräven, Gluck, Bach, Adolph Kunzen, F. L. A. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger. Herausgegeben von C. F. Cramer, Kiel: [Selbstverlag] 1787.

¹⁶ Enthalten in: *Flora. Erste Sammlung enthaltend Compositionen für Gesang und Clavier*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Kiel: [Selbstverlag] 1787, S. 19–27.

¹⁷ Enthalten in dessen Exemplen nebst achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten zum [...] Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin: [Selbstverlag] 1753, S. 19f.

Gerstenberg expliziert mit dieser Textunterlegung das, was er selbst als den musikalischen Gehalt dieser Instrumentalmusik empfunden hat. Seiner Ansicht nach ist das offenbar die Nähe zum edlen Selbstmord. Denn noch 20 Jahre später unterlegt er der Fantasie ein zweites Mal einen Text, dieses Mal einen eigenen: einen Monolog des Sokrates, der im Begriff steht, den Giftbecher zu trinken und wie Hamlet über das lichtvolle Weiterleben der Seele nach dem Tod im dunklen Grab sinniert. Ohne dass dies angesprochen würde, ist darin doch die christliche Heilserwartung ebenfalls unverkennbar.

Carl Philipp Emanuel Bach war eine solche konkrete Bedeutungszuschreibung an seine freie Fantasie suspekt. Er hielt von Gerstenbergs Einrichtung nichts und sperrte sich lange gegen eine Veröffentlichung.¹⁸ Doch das ist wohl nicht der einzige Grund, warum Gerstenbergs Einrichtung bis heute bestenfalls als Kuriosum einer musikhistorischen Übergangsepoke zur Kenntnis genommen wird. Hat Laurenz Lütteken auch sehr umfangreich herausgearbeitet, wie sehr das Monologische als Denkform die Musik dieser Zeit prägt,¹⁹ bleibt doch die tatsächliche monologische Rezitation der Gattung des Melodramas vorbehalten, in dem der Text in theatralischer Sprache vorgetragen, aber nicht metrisch gebunden gesungen wird.

Auch viele andere Bearbeitungen von Shakespeares Werken für die deutschsprachige Opernbühne haben bei aller Begeisterung für seine Dramen den Weg in das Repertoire nicht gefunden. Jiří Antonín Bendas *Romeo und Julie*, entstanden 1776 in Gotha²⁰ nach dem Text von Friedrich Wilhelm Gotter²¹ ist zwar als Singspiel im 18. Jahrhundert recht populär gewesen, hat aber schon das 19. Jahrhundert nicht mehr erreicht. Lässt man Felix Mendelssohn Bartholdy Schauspielmusik zu *Ein Sommernachtstraum* einmal außer Acht, sind es danach lediglich Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* aus dem Jahr 1849 und Hermann Goetz' *Der Widerspenstigen Zähmung* aus dem Jahr 1874, die mehr als nur kurzfristig gespielt worden sind. Richard Wagners frühe Oper *Das Liebesverbot* oder *Die Novize von Palermo*, eher frei nach Shakespeares *Maß für Maß*, uraufge-

¹⁸ Edler, „Bachs Wirkung“ (wie Anm. 6), S. 29.

¹⁹ Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung; 24), Tübingen: Niemeyer 1998.

²⁰ Jiří Antonín Benda, *Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten, in Musik gesetzt*, Leipzig: Dyk 1778. Die Uraufführung fand am 25. September 1776 im Herzoglichen Hoftheater Gotha statt, ein Autograph der Partitur sowie ein Theaterzettel der Uraufführung befinden sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; Zdeňka Pilková und Ingeborg Allihn, „Benda (Familie)“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 2, Kassel: Bärenreiter 1999, Sp. 1055–1074, hier Sp. 1067.

²¹ Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie: Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, Leipzig: Dyk 1779; Martin, „Shakespeare-Opern“ (wie Anm. 1), S. 7.

führt 1836 in Magdeburg, hat im 19. Jahrhundert keine und – ungeachtet der Prominenz des Komponisten – auch im 20. Jahrhundert kaum einmal eine Wiederaufnahme gefunden.²²

Andere Komponisten und Librettisten haben vornehmlich mit den Fehlschlägen ihrer Shakespeare-Opern in die Geschichtsbücher gefunden: Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann gaben die Arbeit an ihren *Hamlet*-Opern auf, Ludwig van Beethoven scheiterte an *Macbeth*.²³ Zahlreiche andere Versuche teilten das Schicksal von Wagners *Liebesverbot*: Sie fanden keinen Anklang beim Publikum und gerieten ebenso schnell wie gründlich in Vergessenheit. Von vielen dieser Werke hat sich lediglich das Libretto erhalten, während die Musik verschollen ist, von manchen Werken gibt es gar nur eine vereinzelte Notizen, dass sie aufgeführt worden sind – das Verhältnis von der Quantität der Rezeption zu ihrer Dauerhaftigkeit ist im Hinblick auf die Shakespeareschen Dramentexte im deutschsprachigen Musiktheater also alles andere als günstig zu nennen, was übrigens aus unterschiedlichen Gründen für andere Sprachen ebenso gilt. Lässt man wiederum die Schauspielmusik mit all ihren Spielarten außer Acht, dauerte es selbst in England bis ins Jahr 1960, um Shakespeare ins Musiktheater bringen zu können: mit Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream*, einer freilich meisterhaften Oper, die mit ihren musikalischen Verweisen auf andere Werke der Operntradition eine subtile Doppelbödigkeit entstehen lässt, die unmittelbar auf das kunstvolle Spiel im Spiel verweist, das auch Shakespeare so virtuos einsetzte.

Dieter Martin hat herausgestellt, dass im deutschsprachigen Raum zunächst jene Dramen Shakespeares für die Oper bearbeitet worden sind, die mit ihrem Stoff und ihren musikalischen Anteilen den Vorstellungen von der Oper an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert am nächsten kommen: vor allem *Die lustigen Weiber von Windsor*, erstmals wohl von Karl Ditters von Dittersdorf als *Die lustigen Weiber und der dicke Hanns* im Jahr 1796 auf die Bühne des herzoglichen Theaters in niederschlesischen Oels gebracht, sowie *Der Sturm* und *Ein Mittsommernachtstraum*.²⁴ Vom *Mittsommernachtstraum* allerdings hat zunächst keine Bearbeitung auf die deutschsprachige Opernbühne gefunden; zu denken ist allenfalls an Carl Maria von Webers *Oberon* aus dem Jahr 1826, dessen Uraufführung allerdings in englischer Sprache am Royal Opera House Covent Garden in London stattfand,

²² Egon Voss, „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München: Piper 1997, S. 545–549, hier S. 548f.

²³ Martin, „Shakespeare-Opern“ (wie Anm. 1), S. 1f. Martin, von dessen Beitrag auch die Zusammenstellung der Repertoirewerke abhängig ist, widmet Beethovens *Hamlet*-Libretto, das in der Beethoven-Forschung zuvor weitgehend übersehen worden ist, in diesem Aufsatz eine detaillierte Analyse.

²⁴ Martin, „Shakespeare-Opern“ (wie Anm. 1), S. 5.

und der auch lediglich Motive aus dem *Sommernachtstraum* aufnimmt, ansonsten aber eine Handlung erzählt, die mit Shakespeares Vorlage nur wenig Verbindung hat. Die Oper beruht auf Wielands Übersetzung von James Robinson Planchés *Oberon*, die wiederum von William Sotheby ins Englische zurück übertragen worden ist.²⁵ Auch Motive aus dem *Sturm* sind im *Oberon* auszumachen; der vermutlich erste Versuch, den *Sturm* zumindest nahe an der Shakespeareschen Vorlage auf die Opernbühne zu bringen, führt aber wiederum nach Magdeburg, dieses Mal allerdings in das Jahr 1779. Für seine alljährlich stattfindenden Winterkonzerte hatte der Magdeburger Musikdirektor Johann Heinrich Rolle das Libretto eines Magdeburger Predigers, Samuel Patzke, zur Vorlage genommen, das dieser wiederum der Wielandschen Übersetzung nachgebildet und zwei Arientexte auch wörtlich verwendet hatte. Unter dem Titel *Prosper, oder die edelmüthige Rache* erscheint das Drama Shakespeares allerdings erheblich gekürzt. Die Handlung ist in einem Akt mit 24 Nummern zusammengefasst und zeigt sich als regelmäßige Abfolge von Rezitativen und Arien bzw. Ensembles und Chorsätzen. *Prosper* wurde nachweislich nur vier Mal in Magdeburg gespielt, allerdings 1782 auch noch drei Mal in Berlin.²⁶ Dennoch teilt *Prosper* das Schicksal der meisten Shakespeare-Adaptionen dieser Zeit: Erhalten ist lediglich das Libretto. Es lässt sich damit auch nicht entscheiden, ob die Rezitative – wie bei Rolle sonst üblich – gesungen oder nach Art des Singspiels gesprochen worden sind. Immerhin gibt es aber eine anonyme zeitgenössische Rezension der Berliner Aufführungen. Über das Libretto und dessen Einrichtung äußert sich der Rezensent nur kurz, etwas ausführlicher aber über die Musik. Hier und da schimmere etwas hervor, so der Rezensent, was man bei freien Bearbeitungen dieser Art nicht zu sehen gewohnt sei. Die Musik sei im Ganzen gut, verfalle aber zuweilen in den Kirchenstil.²⁷ Worauf sich der Rezensent dabei bezieht, lässt sich aufgrund des Fehlens einer Partitur bestenfalls mutmaßen: es könnte vielleicht die Kompositionstechnik der Chorsätze in diesem Werk sein. Was immer ihm aber die Komposition für das Musiktheater hat ungeeignet erscheinen lassen, dürfte an der Erfolglosigkeit dieses Versuchs indes ursächlich beteiligt gewesen sein.

Unter den Shakespeare-Dramen hat der *Sturm* um 1800 allerdings die stärkste Welle von Adaptionen für das deutschsprachige Musiktheater ausgelöst. Einschlägig ist hier die Version von Friedrich Hildebrand von Einsiedel und Friedrich Wilhelm Gotter, die unter dem Titel *Die Geisterinsel* mehrfach vertont worden ist.

²⁵ Carl Dahlhaus und Sieghart Döring, „Oberon or The Elf King’s Oath“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München: Piper 1997, S. 672–677, hier S. 672.

²⁶ Waczkat, *Rolles musikalische Dramen* (wie Anm. 5), S. 248f. und 410f.

²⁷ Ebd., S. 249.

Martin setzt die langjährige Entstehungszeit dieses Librettos zum Problem eines als desillusionierend erkannten Prosa-Dialogs zwischen den Gesängen und dem Versuch, den Text daher vollständig in Verse zu fassen, in Beziehung.²⁸ Die eigentliche Fassung folgt dann jedoch wieder dem Typus des Singspiels mit gesprochenen Dialogen zwischen den Arien, wie er in jener Zeit auf der deutschsprachigen Opernbühne weit verbreitet ist. Das Libretto ist erstmals von Friedrich Fleischmann 1796 in Regensburg, danach 1798 mehr oder weniger gleichzeitig von Johann Friedrich Reichardt in Berlin und Johann Rudolf Zumsteeg in Stuttgart vertont worden.²⁹ Während Fleischmanns Vertonung kein und Reichardts nur geringer Erfolg beschieden war, war Zumsteegs Oper für rund zwei Jahrzehnte gut im deutschsprachigen Raum vertreten. Nach der Inszenierung in Mannheim 1817 verschwindet jedoch auch dieses Werk wieder aus dem Repertoire.³⁰ Einer Vertonung von Peter von Winter, die einer Librettofassung des *Sturm* von Franz Xaver Caspar folgt, ist nach ihrer Uraufführung 1798 im Münchner Residenztheater gleichfalls keine spätere Wiederaufnahme gefolgt.

Und so sind es letztlich nur zwei Adaptionen Shakespearescher Dramen für die deutschsprachige Opernbühne, die sich längere Zeit in den Spielplänen behaupten konnten: Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Hermann Goetz' *Der Widerspenstigen Zähmung*. Beide Opern bestätigen indes einmal mehr, ungeachtet der dazwischen liegenden Jahrzehnte, das eingangs skizzierte Umfeld der bildungsbürgerlichen Selbstvergewisserung. Nicolai, geboren 1810 in Königsberg, studierte seit 1827 in Berlin am Königlichen Institut für Kirchenmusik bei Carl Friedrich Zelter; er war Mitglied der Berliner Sing-Akademie und hat somit 1829 mutmaßlicherweise an der legendären Aufführung der *Matthäus-Passion* Johann Sebastian Bachs durch Mendelssohn mitgewirkt. Nachdem er für einige Zeit eine Organistenstelle an der Preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom inne hatte, wechselte er 1837 kurzfristig als Kapellmeister an das Wiener Kärntnertortheater, von wo aus er aber schon im folgenden Jahr wiederum nach Rom ging. 1841 kehrte er erneut nach Wien zurück auf die Stelle des Ersten Kapellmeisters an der Wiener Hofoper. 1847 schließlich folgte ein Ruf als Kapellmeister an das Königliche Theater in

²⁸ Martin, „Shakespeare-Opern“ (wie Anm. 1), S. 6.

²⁹ Christoph-Hellmut Mahling, „Die Geisterinsel“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München: Piper 1997, S. 817f, hier S. 817.

³⁰ Christoph-Hellmut Mahling, „Die Geisterinsel“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München: Piper 1997, S. 817f, hier S. 818.

Berlin, wo ihm kurze Zeit darauf auch die Position des Dirigenten des Königlichen Domchores übertragen wurde.³¹

Nicolai starb schon zwei Jahre darauf und überlebte die Uraufführung seiner Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* am 9. März 1849 um gerade einmal acht Wochen. Nicolai hatte sich schon früher für diesen Stoff interessiert und ein geeignetes Libretto von dem Kasseler Schriftsteller Jakob Hoffmeister erbeten, das dieser jedoch nicht liefern konnte oder wollte, woraufhin Nicolai den Wiener Dramatiker Salomon Hermann Mosenthal mit der Ausarbeitung dieses Librettos beauftragte.³² Offenbar in enger wechselseitiger Abstimmung mit Nicolai hat Mosenthal einen Text erarbeitet, der in der Tradition des deutschen Singspiels mit gesprochenen Dialogen steht und gegenüber der Vorlage nicht nur deutlich gekürzt, sondern dabei auch auf die komödiantischen Elemente zugespielt ist. Daraus resultiert unter anderem eine Verlagerung des Gewichts von den männlichen auf die weiblichen Hauptrollen: In den Händen der Frauen Fluth und Reich laufen die Fäden des Spiels zusammen, und Anna, bei Shakespeare lediglich episodenhaft gezeichnet, wird zu einer Charakterfigur, die ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt.

Nicolais Oper ist ausgezeichnet von einer Vielzahl musikalischer Anspielungen und Doppelbödigkeiten, die in der späteren Rezeption häufig übersehen worden sind. So zitiert Nicolai musikalisch aus Webers *Oberon* und Mendelssohns Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum*; in ironischer Brechung erscheinen außerdem Reminiszenzen an Heinrich Marschners Oper *Der Vampir* und Wagners *Der fliegende Holländer*.³³ Und eine veritable musikalische Parodie ist das Duett von Falstaff und Fluth im zweiten Akt der Oper, das in einem bewusst operntümelnden Stil gehalten ist. Nicolai überführt diesen Dialog in ein übertrieben pathetisches Accompagnato-Rezitativ, dessen Schwere ein Element brachialer Komik ist.

Mit *Der Widerspenstigen Zähmung* von Hermann Goetz ist 1874 der Schlusspunkt der Shakespeare-Rezeption im deutschsprachigen Musiktheater des 19. Jahrhunderts erreicht. Wie Nicolai stammt auch der 1840 geborene Goetz aus Königsberg, wo er im bürgerlichen Umfeld einer Kaufmannsfamilie aufwuchs. Ein begonnenes Mathematikstudium brach er 1860 zugunsten eines Studiums am

³¹ Ulrich Konrad, „Otto Nicolai“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neu bearbeitete Ausgabe*, Personenteil 12, Kassel: Bärenreiter 2004, Sp. 1052–1057, hier Sp. 1052–1054.

³² Robert Didion, „Die lustigen Weiber von Windsor“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München: Piper 1991, S. 423–426, hier S. 423.

³³ Robert Didion, „Die lustigen Weiber von Windsor“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München: Piper 1991, S. 423–426, hier S. 425.

Stern'schen Konservatorium in Berlin ab. 1864 erhielt Goetz eine Anstellung als Organist an der Stadtkirche von Winterthur, wo er vielseitigen musikalischen Tätigkeiten als Pianist, Dirigent, Organist und Klavierlehrer nachging. Eine Lungenerkrankung führte schon 1876 zu seinem Tod.³⁴

Der Widerspenstigen Zähmung, die dritte und letzte vollständige von vier Opern Goetz' wurde am 11. Oktober 1874 in Mannheim aufgeführt, nachdem Goetz schon seit 1868 daran gearbeitet hatte. Das Libretto stammt zu etwa einem Drittel von Goetz selber, zum größeren Teil aber von dem Schweizer Schriftsteller Joseph Victor Widmann, einem studierten Theologen und Direktor einer Mädchenschule in Bern.³⁵ Gegenüber der Vorlage Shakespeares, mit der Goetz und Widmann recht frei verfahren, sind die Charaktere einseitiger gezeichnet. Der Geschlossenheit der Opernhandlung kommt das entgegen, wenngleich auf Kosten des subtilen Humors, der in dieser Bearbeitung letztlich doch etwas hölzern und biedermeierlich anmutet, was vielleicht auch einen Anteil daran hat, dass diese bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts recht häufig gespielte Oper gegenwärtig nur noch selten in den Spielplänen erscheint.

Bei aller Begeisterung für seine Dramen sind die Werke Shakespeares auf der deutschsprachigen Opernbühne somit doch ein Fremdkörper geblieben. Zum Einen ist dies wohl auf die Einsicht der Komponisten und Librettisten zurückzuführen, dass sich Shakespeares Stücke nicht oder nur unter großen Einbußen vom Sprech- ins Musiktheater überführen lassen, zum Anderen dürfte auch das Überangebot an äußerst erfolgreichen Opern in italienischer, teils auch französischer Sprache zu einer gewissen Stagnation geführt haben. Und insbesondere haben Gioacchino Rossinis *Otello* und mehr noch die drei Shakespeareopern Giuseppe Verdis, *Macbeth*, *Otello* und *Falstaff*, in italienischer Sprache exemplarisch Möglichkeiten aufgezeigt, denen auf der deutschsprachigen Opernbühne nicht angemessen zu begegnen war. Mit dem Erfolgsmodell der italienischen Oper, die schon im 17. Jahrhundert zu einem estrangigen Exportgut in alle europäischen Länder geworden ist, wollte und konnte man im deutschsprachigen Raum nicht konkurrieren. Die Entwicklung von den Singspielen des 18. und 19. Jahrhunderts über Albert Lortzings Spielopern hin zu den Musikdramen Richard Wagners ist vielmehr eine, die man mit Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring auch als

³⁴ Matthias Wiegandt, „Hermann Goetz“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 7, Kassel: Bärenreiter 2002, Sp. 1214–1217, hier Sp. 1214f.

³⁵ Klaus Kropfinger, „Der Widerspenstigen Zähmung“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München: Piper 1987, S. 472–475, hier S..

„Krise“ bezeichnen kann³⁶ und die erst in Wagners Konzeptionen eine eindeutige Richtung gefunden hat: eine, die vom Kontext bürgerlichen Strebens nach geistiger Bildung erkennbar unabhängig ist.

Bibliographie

Benda, Jiří Antonín, „Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten, in Musik gesetzt“ (Leipzig: Dyk 1778), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 2, Hg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 1999, 1055–1074.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, „Phantasie von C. P. E. Bach, mit doppelt unterlegtem Text von Gerstenberg“, *Flora. Erste Sammlung enthaltend Compositionen für Gesang und Clavier*, Hg. Carl Friedrich Cramer, Kiel: [Selbstverlag], 1787.

Dahlhaus, Carl und Döring, Sieghart, „Oberon or The Elf King’s Oath“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, Hg. Carl Dahlhaus, München: Piper, 1997. 672–677.

Didion, Robert, „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, Hg. Carl Dahlhaus, München: Piper 1991.

Döhring, Sieghart und Henze-Döhring, Sabine. *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Handbuch der musikalischen Gattungen, 13, Laaber: Laaber Verlag, 1997.

Draheim, Joachim, „Shakespeare“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, Hg. Ludwig Finscher, Personenteil 15, Kassel: Bärenreiter 2006.

Edler, Arnfried, „Carl Philipp Emanuel Bachs Wirkung auf das Musikleben seiner Zeit“, *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik und Literatur in Norddeutschland. Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek*, 4, Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt 1988, 20–39.

Gotter, Friedrich Wilhelm. *Romeo und Julie: Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*. Leipzig: Dyk 1779.

³⁶ Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen; 13), Laaber: Laaber Verlag 1997, S. 11 und S. 91–143.

Jacobshagen, Arnold, „Opernkritik und Opern-,Reform“¹, *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Hg. Herbert Schneider und Siegfried Wiesend, Handbuch der musikalischen Gattungen, 12, Laaber: Laaber-Verlag 2001, 74–84.

Kaschuba, Wolfgang, „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Hg. Jürgen Kocka, Bd. II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995, 92–127.

Konrad, Ulrich, „Otto Nicolai“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neu bearbeitete Ausgabe*, Personenteil 12, Hg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 2004.

Kropfinger, Klaus, „Der Widerspenstigen Zähmung“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, Hg. Carl Dahlhaus, München: Piper, 1987.

Leopold, Silke und Zimmermann, Michael, „Opernreformen“, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Hg. Carl Dahlhaus, Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 5, Laaber: Laaber-Verlag 1985, 239–253.

Lütteken, Laurenz. *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, 24, Tübingen: Niemeyer 1998.

Mahling, Christoph-Hellmut, „Die Geisterinsel“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, Hg. Carl Dahlhaus, München: Piper, 1997.

Martin, Dieter, „Deutsche Shakespeare-Opern um 1800 (08.10.2005)“, *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoch/martin_shakespeare_opern.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.05.2015).

Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2te Auflage. Leipzig: Weidmann 1792–1794, Bd. III.

Voss, Egon, „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo“, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, Hg. Carl Dahlhaus, München: Piper, 1997. 545–549.

Waczkat, Andreas. *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit*, Beeskow: ortus 2007

Wiegandt, Matthias, „Hermann Goetz“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neu bearbeitete Ausgabe*, Personenteil 7, Hg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 2002.

‘Teasing the Bard’. Ben Jonson als erster produktiver ‘Leser’ Shakespeares

Andreas Mahler (FU Berlin)

I

Von Ben Jonson stammt – sieben Jahre nach Shakespeares Tod und neun Jahre nach Ben Jonsons frecher Eigenherausgabe seiner Dramen als „Works“, im Widmungsgedicht auf dem Frontispiz der 1623 von John Heminges und Henry Condell besorgten Folio-Ausgabe der Gesamten Werke Shakespeares – das vielzitierte Lob, Shakespeare sei „not of an age, but for all time“.¹ Shakespeares Werk, heißt es dort, sei „such / As neither man nor muse can praise too much“ (V. 3 f.), er selbst „a monument without a tomb, / [...] alive still while thy book doth live / And we have wits and praise to give“ (V. 22 ff.) – würdig der uneingeschränkten Bezeichnung, er sei die „Soul of the age! / The applause, delight, the wonder of our stage!“ (V. 17 f.).

Von Ben Jonson stammt aber auch – in seinen postum veröffentlichten Arbeitsnotizen mit dem Titel *Timber viz. Explorata: or Discoveries* (ersch. 1640; Jonson, *Poems* 373–458) – das gleichermaßen bekannte Urteil: „I remember, the

¹ Alle Verweise auf Shakespeare folgen – unter Angabe der üblichen Werksigel – der von Stanley Wells und Gary Taylor besorgten Ausgabe des *Oxford Shakespeare*; Jonsons Lobgedicht dort xlvi f., das Zitat V. 43. Der vorliegende Beitrag versucht in Ton und Anlage dem Öffentlichkeits- und Vortragscharakter einer sich an ein eher allgemeines Stadtpublikum richtenden Ringvorlesung weitgehend Rechnung zu tragen.

players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing (whatsoever he penned) he never blotted out line. My answer hath been, would he had blotted a thousand.“ (394) Shakespeare, von dem Jonson sagt: „I loved the man, and do honour his memory – on this side of idolatry – as much as any“, sei einerseits „(indeed) honest, and of an open, and free nature“ gewesen; andererseits habe er aber auch verfügt über „an excellent fancy; brave notions, and gentle expressions: wherein he flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped.“ Und Jonson fährt fort: „His wit was in his own power; would the rule of it had been so too.“ (ebd.) Gewiss, so Jonson 1619 schließlich auch in seinen legendären *Conversations* mit dem schottischen Dichter William Drummond of Hawthornden (Jonson, *Poems* 459–480), sei Shakespeares Erfindungsgabe ihm ganz und gar stets zur ideenreichen, phantasievollen Verfügung gestanden, allein was gefehlt habe, sei deren gezielt und klug disziplinierende Kontrolle; er sei zwar unstrittig ein *poet of nature*, ebenso unstrittig jedoch müsse hinzugefügt werden: „That Shakespeare wanted art.“ (462, Z. 45) „Jonson, in short,“ so lautet etwa David Bevingtons für die Forschung weitgehend einschlägiges Fazit, „held Shakespeare's genius in extremely high regard, but considered him deficient in classical training and orientation.“ (223)²

Dies zeigt Ben Jonson als den, den man seit jeher gern in ihm sehen will: als den ‚mürrischen‘, angefressenen Ben Jonson, den *spoile sport*, der dem vermeintlichen Originalgenie William Shakespeare in die Suppe spuckt und in kleinlich klassizistischer Pedanterie moniert, dass Böhmen keine Küste habe, dass völlig theaterunwahrscheinlich sei, dass ein Held im ersten Akt geboren, im zweiten verheiratet und in Akt V in hohem Alter zu Grabe getragen werde (EMI Prol. 7 ff.) oder auch, dass man mit „three rusty swords, / And help of some few foot-and-half-foot words“ noch keine Rosenkriege auf die Bühne bringen könne (9 ff.).³ Dem *merry Shakespeare* der Leichtigkeit, Verspieltheit und der Phantasie steht mithin traditionell gegenüber ein *morose Ben Jonson* (Wilson), der verbissen kritikasterhaft in der Ecke – oder wie dies Ben Jonsons Komödie *Bartholomew Fair* selbstironisch zeigt, hinter dem Vorhang – steht und stets überwacht und meckert. Doch scheint dies nicht die ganze Geschichte.

Worum es mir in der Folge geht, ist das Bild eines dialogischen, eines kreativen, eines kunst- (,art‘) und ästhetikbewussten Ben Jonson. Neben dem uneingeschränkten elisabethanischen Dichterfürsten Sir Philip Sidney, dessen 1595

² Zu den wenigen Fakten über das Verhältnis von Shakespeare und Ben Jonson siehe Schoenbaum 56–59 und 92–97 sowie nunmehr näherhin auch Shapiro 133–170.

³ Alle Zitate zu Ben Jonsons Dramen folgen, ebenfalls unter Angabe der üblichen Sigel, der Oxford-Ausgabe von G.A. Wilkes (Jonson, *Plays*).

postum veröffentlichte *Defence of Poesy* als allen sensationalistischen Wildwuchs zähmende Programmschrift frühneuzeitlicher ‚Literarisierung‘ – der Schaffung eben einer verlässlichen ‚rule‘ – anzusehen ist, ist es nämlich vor allem der oftmals unterschätzte, ein wenig ungeliebte Ben Jonson, dem die Nobilitierung des rinascimentalen englischen Dramas und Theaters – nicht zuletzt auch aufgrund der selbstbewussten Herausgabe seiner Dramen als *Works* (1616) – politisch-strategisch entscheidend mit zu verdanken ist. Und meine These und Behauptung ist, dass dies nicht gegen Shakespeare, sondern in kontinuierlich konsequenter, freundschaftlich-rivalisierendem Dialog mit Shakespeare entsteht, also in einer beständigen expliziten, oder zumindest impliziten, Debatte zweier und sodann mehrerer weiterer, zuweilen kollektiv arbeitender Theaterpraktiker, möglicherweise gar, wie die Anekdote dies haben will, im phantasmierten Hinterzimmer des Mermaid Inn.⁴ Es ist dies der Dialog zweier Theatermacher, von denen der eine – Shakespeare – reiner Theaterpraktiker, der andere – Ben Jonson – zudem auch noch humanistisch bewusster Dichtungstheoretiker ist: ersterer unablässig Texte bereitstellender *playwright* einer blühenden frühneuzeitlichen Theaterindustrie, vergleichbar vielleicht dem Hollywood der 1950er und 1960er Jahre, mit *shares*, *shareholders* und *shareholder value* (vgl. Weiß, *Drama* 17–64), letzterer vielleicht der erste bewusste ‚Autor‘, der sich mit Dichtung einen professionellen Namen macht – nicht allein ‚poet‘, sondern in aller dezidierten Eigenbezeichnung ‚maker‘.

Dies zeigt den Autor Ben Jonson vielleicht als Shakespeares ersten kreativen Rezipienten: als aufmerksamen ‚Leser‘ – nicht allein im wörtlichen Sinn, sondern vor allem auch als neugierigen Spuren-,Leser‘ – von Shakespeares Tun; als jemand, der begierig verfolgt, was der andere macht, welche Ideen er ausprobiert und wo er – ‚would he had blotted a thousand‘ – im Sinn der ihm unterschobenen ‚nature‘ oftmals weit übers Ziel hinausschießt und ihm dementsprechend eines fehlt, nämlich gerade ‚art‘. Was ich also im folgenden unternehmen will, ist der Versuch, einige Stationen im kreativen Dialog zwischen William Shakespeare und Ben Jonson nachzuzeichnen, so wie er sich möglicherweise gar konkret in den – im vielleicht wahrsten Sinne – ‚legendären‘ Debatten im Mermaid Inn vollzogen haben mag, wie er aber in jedem Fall aus der unmittelbaren Theaterpraxis der einzelnen Stücke ablesbar ist. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf beider

⁴ „It is Jonson, more than any other early modern poet, whose creativity is associated with the tavern and who is a key figure in the transformation of the tavern into one of the homes of the English Renaissance Muses. His name has long been associated with the Mermaid tavern on Bread Street, near the corner of Old Fish Street and the stairs to the Thames, and Jonson consecrated his own room, the Apollo Room, at the Devil and St Dunstan tavern on Fleet Street.“ (O’Callaghan/Smyth 160; zum Mermaid tavern vgl. auch Schoenbaum 294–296)

Komödien.⁵ Mein Vorhaben ist also die Rekonstruktion eines Falles ‚produktiver Rezeption‘ (zum Konzept vgl. etwa Grimm 147–153), in diesem konkreten Fall möglicherweise sogar ernsthafterweise des allerersten. „450 Jahre Produktive Rezeption“, wie der Titel der Vorlesungsreihe und nunmehr auch der Buchpublikation behauptet, sind eine lange Zeit (auch wenn die Rezeption eines Autors, selbst bei einem vermeintlichen ‚Originalgenie‘ wie Shakespeare, nicht unbedingt immer gleich mit der Geburt beginnt). ‚Mein‘ Dialog beginnt gut dreißig Jahre später, recht eigentlich belegbar um das Jahr 1598, dem Jahr der ersten Jonson-schen Komödie – in der im übrigen Shakespeare selbst mitgespielt hat –, und er führt mich in die Mitte der Zehner Jahre des 17. Jahrhunderts mit 1611 als dem Jahr des letzten belegten eigenständigen Shakespeare-Stücks (*The Tempest*) und 1616 als dem Jahr des Erscheinens von Jonsons frechem *Folio* und zugleich dem Jahr von Shakespeares Tod.

II

Ben Jonson ist acht Jahre jünger als William Shakespeare. 1572 als Sohn eines Geistlichen in Westminster geboren, wurde er an der damals schon renommierten Westminster School unter anderem von dem von ihm bis späthin immer wieder als prägend erwähnten Gelehrten William Camden humanistisch erzogen, besuchte aber sodann nie eine Universität, sondern folgte zunächst dem Stiefvater und wurde Maurer (siehe hierzu Weiß, „Jonson“). Im Alter von 25 trat er, 1597, in der Hoch-Zeit kultureller ‚Explosion‘ im frühneuzeitlichen London, in die Dienste des Theaterpraktikers Philip Henslowe ein.⁶ Schon früh ist er bekannt für sein Ungestüm: sichtbarer und aktiver Teil aggressiv-polemischer Fehden und Debatten, Ko-Autor von Skandalstücken, Beteiligter an Kriegshändeln und Duellen. Für die Tötung des Schauspielers Gabriel Harvey im Duell erhält er eine Gefängnisstrafe, vor dem Strang nur gerettet durch *benefit of clergy*, die Lektüre eines bekannten Bibelsalms zum Beweis, dass man des Lesens mächtig ist.

Der Komödiendialog mit Shakespeare beginnt im Jahr 1598 mit Jonsons *Every Man in his Humour*. Zu dieser Zeit war Shakespeare bereits vollkommen etabliert: an Komödien aus seiner Hand liegen – bei allem zeitlichen Vorbehalt – vor: *The*

⁵ Gewiss ließe sich auch an den vornehmlich an Seneca orientierten Tragödien Ben Jonsons eine klare Absetzung von Shakespeare zeigen (wie im übrigen auch wiederum eine kreative Rückantwort Shakespeares in dessen deutlich Bezug nehmendem *Coriolanus*), doch scheint die Nachzeichnung des postulierten Dialogs an den wesentlich erfolgreicheren und darin Shakespeare umso ebenbürtigeren Komödien sinnfälliger und typischer.

⁶ Zum Begriff kultureller Explosionen siehe Lotman; zu einem Versuch seiner Auswertung für das London der frühen Neuzeit siehe die Überlegungen in Mahler, „Raumpraxis“.

Comedy of Errors, *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream*, *Love's Labour's Lost*, *The Merchant of Venice*, möglicherweise auch schon der *Henry IV-offspin The Merry Wives of Windsor* (ca. 1589–1598).⁷ Etwa 1599 beginnt Shakespeares Phase unbefragter komödiantischer Meisterschaft: die titelähnlichen Komödien *As You Like It* (1599) und *Twelfth Night, or What You Will* (1602) bezeugen die feste Etabliertheit des an der Liebe ausgerichteten ‚romanesken‘ Modells (vgl. Weiß, *Drama* 176 ff.), bekunden zugleich aber den Verdacht, dass dies womöglich schon gar nicht mehr Shakespeares Interesse – also nicht einem ‚what I will‘ oder ‚what he wills‘ – folgt, sondern bloß noch dem Publikum – dem ‚You‘ – nach dem Munde schreibt. 1599 folgt bereits Jonsons Schwesternkomödie zur ersten: *Every Man out of his Humour*. Von da an beginnt, vermutlich in Antwort auf Jonsons Alternativvorschlag, Shakespeare seinerseits verstärkt zu experimentieren. Sowohl *Much Ado About Nothing* als auch *Troilus and Cressida*, *Measure for Measure* und *All's Well that Ends Well* – sofern man diese für Komödien hält; sie gelten vielmehr als *dark comedies*, des öfteren auch als *problem plays* (etwa 1602–1604) – operieren an Strukturelementen der Komödie und öffnen sie auf die Befragung, vor allem auf die Befragung des das Lachen abtötenden Mitleids und des ‚guten Endes‘⁸, bevor sich Shakespeare verstärkt der Tragödie zuwendet und erst später über die innovative Idee der (vermeintlichen) Romanzen – *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* und *The Tempest* (ca. 1607/8–1611) – wieder, wenn auch in anderer Form, zum Komödienmuster zurückfindet. Parallel dazu entwickelt Ben Jonson aus der *comedy of humours* einen Typus der satirischen Komödie (vgl. Weiß, *Drama* 188 ff.): zunächst – geleitet über im vorliegenden Rahmen unberücksichtigt bleibende ‚kabarettistische‘ Kollaborationen – in *Volpone, or The Fox* (1606), sodann mit *Epicoene, or The Silent Woman* (1609), gefolgt von der zeitgenössischsten Komödie der Zeit, *The Alchemist* (1610), schließlich bis hin zur ‚krönenden‘ Jahrmarktkomödie von *Bartholomew Fair* (1614).

1616 verstirbt Shakespeare. Ben Jonson wird im selben Jahr durch eine königliche Staatspension quasi *avant la lettre* zum *poeta laureatus*. Schon des längeren – ab 1605 und weiterhin bis 1631 – ist er zusammen mit Inigo Jones als Bühnenbildner und Architekt den Stuarts Autor spektakulärer königstreuer *masques*. Jonson wird zum Zentrum eines weiten, ihn bewundernden Schülerkreises: des *tribe* bzw. der *sons of Ben* (vgl. etwa O'Callaghan/Smyth 157). 1637, fünf Jahre vor

⁷ Zu möglichen Datierungen siehe etwa die synoptische Überblicksliste bei Schwanitz 144–147 und allgemein die jeweiligen Stückeinführungen bei Schabert.

⁸ Zur Grundstruktur der Komödie siehe die nach wie vor grundlegenden Überlegungen bei Warning; vgl. auch zusammenfassend Mahler, ‚Lustspiel‘.

der Schließung der Theater durch das fortan puritanisch beherrschte Parlament, verstirbt, 65jährig, seinerseits Ben Jonson.⁹

III

In Ben Jonsons Sammlung von Gelegenheitsgedichten mit dem dafür zeittypischen Titel *The Forest* steht an erster Stelle ein vergleichsweise spät (ca. 1611/1612) verfasstes, gleichwohl programmatisches Gedicht mit dem symptomatischen Titel „Why I Write Not of Love“. Es erklärt des Sprechers Verweigerung vor dem Thema Liebe und schiebt dies vorderhand auf die Widerspenstigkeit Amors und das Alter des schreibenden Dichters:

Some act of Love's bound to rehearse,
 I thought to bind him, in my verse:
 Which when he felt, Away (quoth he)
 Can poets hope to fetter me?
 It is enough, they once did get
 Mars, and my mother, in their net:
 I wear not these my wings in vain.
 With which he fled me: and again,
 Into my rhymes could ne'er be got
 By any art: Then wonder not
 That since, my numbers are so cold,
 When Love is fled, and I grow old. (Jonson, *Poems* 95)

Dies ist mehr als reine Laune oder bloßes persönliches Unvermögen. Denn was der Text bezeugt, ist für Ben Jonson eine lebenslange bewusste Vermeidung des Liebesthemas. In einer Zeit, in der – insbesondere in England in den 1580er und 1590er Jahren – die Liebeslyrik in klischehaften Seufzerwinden und Tränenfluten unterzugehen drohte, hat sich aus seiner Sicht der im Rahmen der Imitationspoetik gleichwohl innovationsbewusste Dichter von solchermaßen abgedroschenen Themen abzuwenden. Denn dort scheint nichts mehr zu holen.

Dies gilt auch und im besonderen für die Komödie. Über die Liebe schreiben kann jeder, oder wie man heute noch in England sagt: „That's a piece of cake.“ Innovation kommt von woanders her. Ben Jonson findet sie zunächst in den

⁹ Für einen verlässlichen und informativen Überblick zur frühneuzeitlichen englischen Literaturgeschichte siehe Pfister, „Morus“, sowie, aus jüngster Zeit, nunmehr auch Weidle.

humours. Hierin liegt sein komödiantischer Gegenentwurf. Die *humours* – *humores* – bezeichnen, vor der Entdeckung des Blutkreislaufs durch Harley, in der galenischen Medizin zunächst einmal die den Menschen bestimmenden Körpersäfte: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle. Ein Übermaß an Blut (*blood, sanguis*) macht ihn zum lebensfrohen Sanguiniker; ein Übermaß an Schleim (*phlegm*) zum trügen Phlegmatiker; ein Übermaß an gelber Galle (*choler*) zum aufbrausenden Choleriker; ein Übermaß an schwarzer Galle (*black choler*) zum gelähmten Melancholiker. Hierüber beginnt Ben Jonson allmählich seinen dezidierten Gegentypus einer am Menschen als Verhaltenswesen orientierten englischen Gesellschaftskomödie zu entwickeln, zunächst als eine *comedy of humours*. Es ist dies der Beginn des von mir postulierten Dialogs: einer einsetzenden Spur des gegenseitigen experimentellen Übertreffens zweier Komödienautoren, welche sich in einem möglicherweise gar ‚humanistisch‘ zu nennenden Dialog um die imitative und vor allen Dingen um die übertreffend ‚aemulative‘, die verbessende, Arbeit an der Gattung sorgen, bis diese, nobilitiert, in den Kanon dessen überführt werden kann, was aus Sicht beider, insonderheit aber Ben Jonsons, rechtens den Namen ‚Literatur‘ (,poesy‘/„poetry“) verdient. Es ist der Beginn von Jonsons freundschaftlichen Nadelstichen gegen Shakespeare, der Beginn des Prozesses eines Herauskitzelns und Herausforderns: im wahrsten Sinne eines ‚teasing of the bard‘.

Am explizitesten artikuliert sich dies in *Every Man Out*.¹⁰ *Every Man Out* ist in gewissem Sinn eine Meta-Komödie, welche sich über Paratexte wie Prolog und Epilog und kommentierende Interludien beständig poetologisch reflektiert und begleitet. Sie inszeniert zudem die Heilung eines Melancholikers, der Figur des Asper, der sich über weltkritisierende Aggression von seinem Weltenleid befreit. Doch dies ist lediglich die Klammer. Im dritten Akt halten die Kommentarfiguren Mitis und Cordatus inne und überlegen, ob sie der Autor nicht im falschen Stück plaziert hat, müsste es doch in einer Komödie, in der sie sich angeblich befinden, eher um anderes, näherhin um folgendes gehen:

That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke’s son, and the son to love the lady’s waiting-maid: some such cross wooing, with a clown to their serving-man; better than to be thus near and familiarly allied to the time. (*EMO* III.6.169 ff.)

¹⁰ Ich übernehme in der Folge Gedanken, die ich ausführlicher niedergelegt habe in Mahler, „Enter“.

Statt aktuellem Zeit- und Gesellschaftsbezug also lieber doch eine altbewährte Liebeskette? Statt satirisch ‚familiärer‘ Referenz vorzugsweise doch das Schema des Romanesken?

Dies lässt sich lesen als ein solcher Stich, ein Seitenheib auf Shakespeares unverwandte Meisterschaft. Denn etwa in *A Midsummer Night's Dream* von 1595, mehr noch im zeitgleichen *As You Like It*, geht es genau um dies: um ein *cross wooing* von Hermia und Lysander, und von Helena und Lysander, und von Helena und Hermia um Demetrius, mit Puck als irrendem *serving man*, der Chaos stiftet und doch schlussendlich alles richtet. Oder es geht um Rosalind und Orlando, und um Phoebe und Rosalind als Ganymede, und um Silvius und Phoebe, mit Touchstone als entwirrendem Kommentator und Rosalind als Löserin des Knotens. Entsprechend entgegnet der zu Beginn als „the author's friend“ bezeichnete Cordatus dem geäußerten Zweifel in einräumender Entschlossenheit:

You say well, but I would fain hear one of these autumn-judgements define once *quid sit comoedia*? If he cannot, let him content himself with Cicero's definition [...] who would have a comedy to be *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*; a thing throughout pleasant, and ridiculous, and accommodated to the correction of manners [...].
(EMO III.6.175 ff.)

Dies holt die Gattung programmatisch in die Imitationspoetik. Zugleich verdammt es das rein Romaneske zum bloßen Unterhaltungsgenre (wie es sich etwa heute noch zeigt an ZDF-Sonntagabenden bei Rosamunde Pilcher, von der *Sklavin Isaura* ganz zu schweigen). Wenn mit Sir Philip Sidney gilt: „Poesy therefore is an art of imitation, [...] with this end, to teach and delight“ (25), so, schlussfolgert Jonson, muss dies auch für die Komödie als ‚literarische‘ Gattung Geltung haben. Gewiss verbreitet das *cross wooing*, ‚delight‘, doch worin, so Cordatus, und mit ihm Jonson, liegt sein ‚erzieherischer‘, sein funktionaler Sinn? Dieser, so die Antwort, kann nur liegen im Zeitbezug, der Lebensnähe (*imitatio vitae*), im pseudociceronianischen zeitgenössischen Sittenspiegel (*speculum consuetudinis*), im Bild der aktuellen Wahrheit (*imago veritatis*). Dies ist Jonsons erste Absetzbewegung. Im Namen humanistischer Poetik kritisiert Ben Jonson das Shakespearesche romaneske ‚Restitutionsschema‘ (Warning 284) vorübergehender Störung und stets gewisser Wiederfindung der (Generationen-)Vernunft und zeiht es des bloßen Vergnügens. Ihm fehle – was man heut auch gern moniert – die ‚Relevanz‘: in der liebesfeiernden Paarfindung mit abschließender Heirat wirkt aus seiner Sicht nichts

als ‚Natur‘. Allein was fehlt, ist die über Autoritäten absicherbare ‚Kunst‘: ‚That Shakespeare wanted art‘, das war der Vorwurf, und hier, im fröhlich und unreflektiert die Zukunft der Menschheit feiernden guten Komödienende findet er sich für Jonson deutlich eingelöst.

Die Einschreibung der Komödie in die poetologische Tradition eines ernsthaften ‚teach and delight‘ ist das erste große Jonsonsche Projekt. Es ist vornehmlich verbunden mit einer Absage an die Liebeshandlung. Der Komödie gehe es nicht um Effekthascherei; vielmehr gehe es ihr, wie dies der Prolog zu *Every Man In* bereits formuliert hat, um eine wahrscheinliche Handlung und erkennbare Korrektur:

But deeds, and language, such as men do use:
And persons, such as Comedy would choose,
When she would show an Image of the times,
And sport with human follies, not with crimes. (*EMI* Prol. 21 ff.)

Solches ist in der Nachfolge Sir Philip Sidneys geradewegs aristotelisch. In der *Defence of Poesy* heißt es, in enger Nachbildung der aristotelischen *Poetik*, in der Komödie gehe es genau darum: „the comedy is an imitation of the common errors of our life, which he [the author] representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one.“ (44) Und genau in der Selbsterkenntnis und Verhaltenskorrektur liegt die scheinbar nobilitierende didaktische Funktion, in der sich die Doppelung des *dulce et utile*, des *prodesse et delectare*, des ‚teach and delight‘ verwirklicht findet. Diese Ausfaltung der horazischen Formel des „aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae“ (Horaz V. 333 f.) zieht sich durch alle Motti, Widmungen, Inductions und Prologe Ben Jonsons, so etwa als „To mix profit with [...] pleasure“ im *Volpone* (*Volp.* Prol. 8) oder auch als „The ends of all, who for the scene do write, / Are, or should be, to profit, and delight“ in *Epicoene* (*SW* Another Prol. 1 f.; vgl. auch *Alch.* Prol. 11 ff.).

Jonsons Neubegründung der englischen Komödie aus einem Verhaltenskorrekturen avisierenden Aktualitätsbezug stellt also die bei Shakespeare gefeierte Harmonie der Liebe unter Utopieverdacht (vgl. Mahler, „Enter“ 10 ff.). Wer der elisabethanischen Gesellschaft einen Spiegel von ‚deeds, and language, such as men do use‘ aufstellt, wird darin kaum mehr, wie etwa in *As You Like It*, hymeneske Figuren entdecken, die der Menschheit die Verwirklichung göttlicher Ordnung auf Erden verkünden: „Then there is mirth in heaven / When earthly things made

even / Atone together“ (AYL V.4.106 ff.). Statt einer kontrafaktischen Beschwörung einer durch die Allmacht der Liebe wiederherstellbaren vorzivilisatorischen, natürlichen Einheit bezeugt die Komödie Ben Jonsons also dem dominanten Schema des Romanesken seinen Geltungsverlust. Nicht so sehr erweist sich Amor als widerständig; vielmehr wird er als vermeintlicher „presiding genius of comedy“ (Frye 181) aus dem Raum der Komödie vertrieben, wenngleich stets zitathaft als Garant eines verabschiedeten Komödienmodells parat gehalten. So bedient sich Ben Jonson in *Every Man In* zwar der romanischen Grundopposition jung *vs.* alt, in der das frisch vermählte „young couple“ (EMI V.3.86) Edward Knowell und Mistress Bridget als Repräsentanten der Vernunft dem unvernünftigen Vater Old Knowell gegenübergestellt wird, multipliziert aber statt der zueinander findenden Paare das Paradigma der Unvernunftfiguren, so dass die Hochzeit nicht als das alles integrierende Schlussereignis interpretiert werden kann, sondern lediglich ein gutes Ende unter vielen darstellt (vgl. etwa Bevington 225 f.). Während in *Every Man Out* das Thema der Liebe poetologisch verabschiedet wird, erscheint in *Volpone* mit den über ihre Namen an sich positiv konnotierten Celia und Bonario die Partei der vernünftigen Jungen so geschwächt, dass ihre bloße ‚Anderweitigkeit‘¹¹ bereits in ihrer ohnmächtigen Verhaftung gegen Ende des vierten Akts sichtbar wird. Diese Ohnmacht der Vernunft erhält sich sodann bis in den Schluss, in dem sich die figuralen Einsichten Celias und Bonarios in die göttliche Gerechtigkeit („How ready is heaven to those that pray“; „Heaven could not long let such gross crimes be hid“; *Volp.* V.12.4 und 98) auktorial als bereits ironisch gebrochene, vergeblich sinnstiftende Interpretationsversuche kontingenten irdischen Geschehens erweisen. Ein solches Ausspielen himmlischer Providenz gegenüber irdischer Kontingenz zeigt sich im *Alchemist* neben der eher zufällig wirkenden Heirat Lovewits mit der neben Diebesgut und weiterem Gerümpel in seinem Haus verbliebenen Dame Pliant. Vor allem aber zeigt es sich in *Bartholomew Fair*. Das junge Paar Bartholomew Cokes und Grace Wellborn, dem alles auf den Jahrmarkt folgt, stellt sich bereits zu Beginn dar, nicht als das romanisch erhoffte Paar, sondern vielmehr als ‚karnevalistische Mesalliance‘ (Bachtin 138): „A pretty little soul,“ so schielt Bartholomew auf eine andere, „this same Mistress Littlewit“, und wünscht zugleich: „Would I might marry her“. Und Grace fügt unmittelbar bestätigend im *aside* hinzu: „So would I, or anybody else, so I might scape you“ (BF I.5.74 ff.). Auf dem Jahrmarkt trifft Grace sodann „by chance“ (BF IV.3.20) auf die Witwenjäger Winwife und Quarlous, denen sie den Vorschlag macht, um

¹¹ Zum Komödienschema einer syntagmatisch organisierten ‚anderweitigen Handlung‘ wie etwa der romanischen Liebeshandlung, auf der sodann paradigmatisch die jeweiligen ‚komischen‘ (Einzel-) Handlungen operieren, siehe Warming 286 f.

sie nach dem Zufallsprinzip zu lösen: „rather than to be yoked with this bridegroom is appointed me, I would take up any husband, almost upon any trust“ (9 ff.). Die am Schluss zueinanderfindenden Paare versinnbildlichen also keineswegs mehr die Providenz harmoniestiftender Liebe, sondern erweisen sich als lediglich neu gemischt. Dem Schema des Romanesken widerfährt zudem eine Absage im eingelegten Puppenspiel des letzten Akts. Die dort zur Aufführung kommende Version der über Marlowe bekannten tragischen Liebe zwischen Hero und Leander – eine durchaus mögliche Anspielung auf das Handwerkerspiel von *Pyramus und Thisbe*, „very tragical mirth“, im *Midsummer Night's Dream* – findet sich transponiert ins Gaunermilieu des zeitgenössischen London, wo „Cupid, having metamorphosed himself into a drawer, [...] strikes Hero in love with a pint of sherry“ (BFV.3.105 ff.).

Jonsons größte Abweichung vom Romanesken findet sich jedoch in *Epicoene*. Das Stück führt den impotenten Morose („I am no man“; SW V.4.38) und die junge Epicoene zusammen, endet jedoch statt in einer Ehe mit einer die „plain nullity“ (98) dieser Beziehung bestätigenden Scheidung: „Then here is your release, sir“, sagt Moroses Neffe und lüftet Epicoenes Perücke, „you have married a boy.“ (173 f.) Damit verkehrt sich die komödientypische Bewegung „through release to clarification“ (Barber 4); statt Liebe bekommt der junge Held Dauphine Geld, statt einer Erneuerung der Gesellschaft durch zeitweilige Entlastung erfolgt die endgültige Entlastung des alten Helden durch die Wiederherstellung des *status quo*, statt einer Feier des Lebens und seines Fortgangs inszeniert das Stück das Warten auf den Tod: „Now you may go in and rest, be as private as you will, sir. I'll not trouble you, till you trouble me with your funeral, which I care not how soon it come.“ (183 ff.) In *Epicoene* stellt Ben Jonson mithin am deutlichsten das Schema der romanesken Komödie auf den Kopf. Indem er zeigt, dass ein alter Mann seine Ruhe haben will, dass diesem Wunsch von junger Seite Widerstand entgegengesetzt und gegen Ende des Stücks durch „some twist in the plot“ dann doch entsprochen wird¹², führt er die fundamentale Unwahrscheinlichkeit romanesker Handlungsführung in der Komödie explizit vor. Die dem Verwandlungstyp Ganymede/Rosalind (*As You Like It*) oder Cesario/Viola (*Twelfth Night*) entsprechende überraschende Entdeckung Epicoenes wird zum Skandalon vor allem dadurch, dass der Umschwung nicht im Zeichen der erwarteten Feier der Harmonie, sondern gerade ihrer Destabilisierung steht. Was poetologisch als unstatthafter Betrug erscheint, als „cheat‘ which some critics have held to be a flaw

¹² Frye 163; dort auch die berühmt gewordene Formel für das Romaneske: „What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will.“

in the play“ (Donaldson 28), erweist sich mithin als Aufdeckung des zentralen Strukturelements einer am Thema der Liebe orientierten Komödie, dessen Unwahrscheinlichkeit sich das Publikum nicht bewusst machen will, um nicht den Glauben an die Illusion zu verlieren. Indem Ben Jonson dieses Element reflexiv macht, zwingt er die Aufmerksamkeit auf die unhinterfragte Statthaftigkeit romanesken Betrugs und seine jedem sozialen Anliegen zuwiderlaufende Versöhnlichkeit.

Literarische ‚Korrektur‘ ist mithin kaum möglich über die Präsentation einer das Publikum versichernden ordnungsrestituierenden Illusion, sondern bedarf des Bezugs auf ein erkennbares extratextuelles soziales Substrat, über das der Zuschauer sich seiner Betroffenheit bewusst zu werden vermag. Dieser für die Nobilitierung der Komödie entscheidende Schritt von der Illusion zur Identifikation basiert auf der Konzeption des Bühnengeschehens als Spiegel der Wirklichkeit, in dem sich der Betroffene als Getroffener in seiner Lächerlichkeit erkennt oder zumindest erkennen soll und hierüber allmählich beginnt, sein Verhalten zu verändern. Programmatisch findet sich dies formuliert in der Auftrittsrede des zornig-aggressiven Asper in *Every Man out of his Humour*:

Well I will scourge those apes;
And to these courteous eyes oppose a mirror,
As large as is the stage whereon we act:
Where they shall see the time's deformity
Anatomized in every nerve and sinew,
With constant courage and contempt of fear. (EMO Ind. 117 ff.)

Das Aufstellen eines die Unzulänglichkeiten zeitgenössischer Wirklichkeit unerbittlich sezierenden bühnengroßen Spiegels verweist somit auf die Wirkungsästhetik elisabethanischer Verssatire (*satyre*), wie sie sich etwa findet im „Post-script to the Reader“ zu Joseph Halls *Virgidemiae* (1597/1598): „Art thou guiltie? complaine not, thou art not wronged: art thou guiltles? complaine not, thou art not touched.“ (Hall 98) Jonsons Nobilitierungsversuch läuft demnach über die Zerstörung romanesker Illusion und ihre Kompensation durch das Angebot einer sozial abgestützten Identifikationsmöglichkeit. Seine Komödie vertreibt die Liebe und entdeckt als neues und weitaus wichtigeres, ‚relevanteres‘ Problem die Gesellschaft, deren individuelle Verhaltensweisen sie zu verändern beabsichtigt, um gerade darin ihre Daseinsberechtigung im Kanon literarischer Gattungen zu legitimieren.

Das Kompensationsangebot entstammt nun aber einer Umdeutung des *humour*-Begriffs. Ben Jonson entwickelt dies programmatisch in der „Induction“ zu *Every Man Out*. Dort sind die Kommentarfiguren Mitis und Cordatus mit dem ‚Satyriker‘ Asper im Gespräch, der ihnen erklären will, was es mit dem Begriff des ‚humour‘ in der neu zu begründenden Gesellschaftskomödie auf sich hat, der aber allerdings aufgrund seines Weltenzorns sein Thema zunächst einmal ‚vergisst‘:

MIT. I, I pray you procede.

ASP. Ha? what is it? COR. For the abuse of Humour.

ASP. O, I crave pardon, I had lost my thoughts. (*EMO* Ind. 85 ff.)

Asper geht es also um den Missbrauch, den falschen Gebrauch des Wortes ‚humour‘ mit Blick auf die Komödie; diesen erklärt er entsprechend zuerst:

Why, Humour (as 'tis *ens*) we thus define it
 To be a quality of aire or water,
 And in it selfe holds these two properties,
 Moisture, and fluxure: As, for demonstration,
 Powre water on this floore, 'twill wet and runne:
 Likewise the aire (forc't through a horne, or trumpet)
 Flowes instantly away, and leaues behind
 A kind of dew; and hence we doe conclude,
 That what soe're hath fluxure, and humiditie,
 As wanting power to containe it selfe,
 Is Humour. (*EMO* Ind. 88 ff.)

Jeder ‚humour‘ ist also etwas Flüchtiges. Wie Wasser oder Luft kann er sich nicht halten; er muss heraus, muss sich entfalten. Dies gilt entsprechend für die erwähnten Körpersäfte gelbe, schwarze Galle, Schleim und Blut. Und dies begründet eines jeden Menschen Disposition, seinen Charakter:

So in euery humane body
 The choller, melancholy, flegme, and blood,
 By reason that they flow continually
 In some one part, and are not continent,
 Receiue the name of Humours. Now thus farre

It may, by *Metaphore*, apply it selfe
 Vnto the generall disposition:
 As when some one peculiar quality
 Doth so possess a man, that it doth draw
 All his affects, his spirits and his powers,
 In their confluxions, all to runne one way,
 This may be truly said to be a Humour. (*EMO* Ind. 99 ff.)

Entsprechend leiten sich hieraus ab im groben die vier erwähnten Menschentypen des Cholerikers, Melancholikers, Phlegmatikers, Sanguinikers. Und der jeweilige Überschwang in der Körpersaftmischung bezeichnet deren Charakter. Dies ist der ‚wahre‘ *humour* (‘truly’). Das heißt aber auch: dies ist der *humour*-Typ, der sich für eine auf Korrektur zielende Komödie gerade *nicht* eignet. Denn man kann niemandem seinen Charakter vorwerfen, ihn aus seiner Charakterdisposition ‚wegerziehen‘. Entsprechend fährt Asper fort:

But that a rooke, in wearing a pied feather,
 The cable hat-band, or the three-piled ruffe,
 A yard of shooetye, or the *Switzers* knot
 On his *French* garters, should affect a Humour!
 O, 'tis more then most ridiculous. (*EMO* Ind. 110 ff.)

Wesentlich für die Entwicklung einer Komödie, die auch ein ‚*teaching*‘ im Visier hat, ist also der Gedanke des ‚affect a Humour‘, das Annehmen, Übernehmen, Überstülpen eines ‚*humour*‘, denn gerade hierin liegt nun die oben bei Sidney bereits angesprochene Möglichkeit der Darstellung solcher ‚common errors of our life, which he [the author] representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one‘. Es geht also um Posen, Einbildungungen, Launen; und entsprechend bestätigt abschließend das Jonsonsche Sprachrohr Cordatus:

He speaks pure truth now; if an idiot
 Have but an apish or fantastic strain,
 It is his humour. (*EMO* Ind. 115–117)

Der ‚humour‘-Begriff der *comedy of humours* meint also, wie dies bereits in *Every Man In* formuliert war, „a gentleman-like monster, bred in the special gallantry of our time by affectation; and fed by folly“ (*EMI* II.4.16 ff.).

Genau dies inszenieren sowohl *Every Man In* wie *Every Man Out*. Beide Komödien basieren auf dem Gegensatz von Vernunft und Unvernunft und ebnen den (Rück-)Weg in eine vernünftige Gesellschaft. Sie zeigen zeitgenössische Charaktere bzw. Typen mit leichten Wahnvorstellungen oder ‚krankhaften‘ Neigungen, Spinner, Exzentriker, Phantasten, und inszenieren deren ‚Heilung‘; sie zeigen sie zu unserem Vergnügen zuerst ‚in their humour‘ und stoßen sie am Schluss der Komödie poetikgerecht korrigierend wieder ‚out of their humour‘. Wie etwa in *Every Man In* am Beispiel einer übertriebenen väterlichen Sorge um den Sohn oder in der Überdrehung des *gentleman*-Ideals in die manische Ausschließlichkeit der Melancholie oder der Fechtkunst oder der Jagd oder der Falknerei oder auch der Dichtung, oder in der hohen Prahlgerei, in krankhafter Eifersucht oder in schier bodenloser Leichtgläubigkeit. Oder auch in *Every Man Out* am Beispiel bloßen *gentleman*-Getues, fremdbestimmter Sterngläubigkeit, blinder Tierliebe, nie ganz zeitgemäßer Modehörigkeit, der Fetischisierung des Französischen als einziger ‚zivilisierter‘ Benehmensform, närrisch-blinder Gattenliebe, Zanksucht, purer Angeberei wie haltloser Eitelkeit. Dies folgt dem Schema der Inflation und Deflation; der jeweilige *humour* wird zunächst aufgeblasen – dem ‚Affen‘ wird gewissermaßen ‚Zucker gegeben‘ –, um schlussendlich die Luft rauszulassen. Agent eines solchen ‚Zur-Ader-Lassens‘ ist in *Every Man In* mit Justice Clement eine ‚milde‘ Richterfigur, in *Every Man Out* mit Asper/Macilente/Asper der Satyriker als Melancholiker höchstselbst. Dies impliziert sogleich auch eine Norminstanz, jemanden, der in der Lage ist, in der Gesellschaft die Vernunft zu repräsentieren. Hieran wird Jonson ab *Volpone* verstärkt weiterarbeiten.

IV

Shakespeare bleibt angesichts von Ben Jonsons Herausforderung nicht untätig und reagiert. Bereits 1599, in *As You Like It*, zeigt er, dass auch er *humour*-Figuren ‚kann‘ und vielleicht besser. Seine Figur des „melancholy Jaques“ (*AYL* II.1.26) lässt sich fassen als Pendant zu Asper/Macilente. „I must have liberty“, so der „Monsieur Melancholy“ ganz in satyrischer Manier, „To blow on whom I please“ (II.7.47 und 49). Und wenig später fährt er fort:

Give me leave
 To speak my mind, and I will through and through
 Cleanse the foul body of th'infected world,
 If they will patiently receive my medicine. (58 ff.)

Dies ist der Gestus des Korrektors; doch stößt der Weltverbesserer postwendend auf Kritik. „Fie on thee! I can tell what thou wouldst do“ (62), tadeln sogleich die im Wald exilierte Autoritätsfigur des Duke Senior und enthüllt andere Motive:

Most mischievous foul sin, in chiding sin.
 For thou thyself hast been a libertine,
 As sensual as the brutish thing itself,
 And all th'embossed sores and headed evils
 That thou with licence of free foot hast caught
 Wouldst thou disgorge into the general world. (64 ff.)

Und auch wenn Jaques protestiert, dass seine Anklagen nicht topisch sind: „Who can come in and say that I mean her“, „Thinking that I mean him“ (77 und 81), so bleibt die Frage, wer hier den ersten Stein werfe, gleichwohl bestehen. Wie auch das Motiv, hier gehe es nur um Hass, Aggression und Affektentlastung auf Kosten der ‚Ansteckung‘ anderer. Führt also der Satyriker zu einer besseren Welt oder wühlt er nur in anderer Leute Dreck?

Hierüber kontrastiert Shakespeare Jonsons poetologisch orientiertes korrektes Pathos. Jaques ist nicht wie Asper/Macilente derjenige, der die Übel der Welt exponiert und korrigiert. Er ist vielmehr nur einer unter vielen und selber krank und ohnmächtig am Rande der Gesellschaft. Die Autorität ist, wo nicht dahin, so dezimiert. Darüberhinaus zeigt Shakespeare aber auch, dass er Jonsons Gedanken des falschen ‚affected humour‘ als effektives Komödienelement sehr wohl verstanden hat. Dies zeigt sich am eindringlichsten in *Twelfth Night* im sogenannten „exposure plot“ (Bevington 235), der Geschichte um Malvolio. Malvolios *humour* wird entworfen als Scheinheiligkeit des Möchtegernaufsteigers, zudem im ‚präzisen‘ Gewand des Puritaners. Von sich selbst mehr als eingenommen, bildet er sich ein, dass jeder, der ihn sieht, sich umgehend in ihn verlieben muss, wie Maria dies in Jonsonscher Manier charakterisiert:

The dev'l a puritan that he is, or anything constantly but a time-
 pleaser, an affectioned ass that cons state without book and utters it

by great swathes; the best persuaded of himself, so crammed, as he thinks, with excellencies, that it is his grounds of faith that all that look on him love him; and on that vice in him will my revenge find notable cause to work. (TN II.3.140 ff.)

Sprichts und setzt über die Intrige genau die Jonsonsche Inflations-/Deflationsmaschinerie in Gang. Hierin zeigt sich nicht nur eine Replik auf Jonsons Idee komödiantischer Korrektur, auch nicht allein die kongeniale Übernahme seiner ‚Invention‘ launenhafter *humours*. Mit Jaques und Malvolio befragt Shakespeare zudem auch selbst nunmehr das romaneske ‚gute Ende‘, denn beide bleiben ausgeschlossen. Ab *As You Like It* bleibt in Shakespeares Komödien bei dem von Jonson als unwahrscheinlich monierten *cross wooing* immer mindestens eine Figur im Außen: Jaques in freiwilligem Exil, Malvolio in wütend-eigenverliebtem Zorn („I'll be revenged on the whole pack of you“; TN V.1.374), Don John in *Much Ado About Nothing* als nicht reintegrierbarer Bösewicht, Shylock im *Merchant of Venice* als unverständig-stummer Vater, und Isabella in *Measure for Measure*, die das ganze Stück über nur ins Kloster will und als zufällig am Schluss Herumstehende vom Herzog weggeheiratet werden soll, als sich möglicherweise ihm Verweigernde und von ihm und der Heirat Abwendende.

Shakespeare reagiert also auf Ben Jonsons hingeworfenen Fehdehandschuh: er berücksichtigt den poetologischen ‚Nutzen‘; er entwirft seinerseits *humour*-Figuren; er modifiziert und experimentiert am romanesken Schema. Zudem bemüht er sich zunehmend um aktuellen Zeitbezug. Sind bis dato seine Komödien angesiedelt in irgendwelchen „topographisch mehr oder weniger vage bestimmten mittelmeerischen Gefilden“ (Pfister, *Drama* 343), wechselt dies spürbar auf unmittelbar auflösbare Referenzen. Beginnt *Troilus and Cressida* horazbezogen „in the middle“ (*Tro.* Prol. 28)/*in medias res* (Horaz V. 148) – Jonson betrachtete, wie seine Übersetzung der *Ars poetica* bezeugt (vgl. Jonson, *Poems* 354–371), Horaz als eine seiner größten antiken Autoritäten –, so ist dies unmittelbar lesbar auf die Londoner Rechtsschulen der Inns of Court und dort näherhin auf den ‚Middle‘ Temple als den Ort der ersten und einzigen Aufführung mit der „Ram Alley“ als des Theaterraums rückwärtiger Begrenzung.¹³ Und liegt die Handlung von *Measure for Measure* ‚offiziell‘ auch in einem nebulösen ‚Wien‘, so ist viel vom Geschehen um den Herzogersatz Angelo beziehbar auf ein von Puritanern mitbestimmtes London. Shakespeare nimmt mithin auf, was Jonson in seinen mit

¹³ Zur Topikalität von *Troilus and Cressida* siehe die ausführliche Dokumentation bei Elton sowie die darauf aufbauenden Überlegungen vor allem zum Milieu der Inns of Court in Mahler, „Beginning“.

anderen zusammen verfassten Stücken, etwa im *Poetaster*, in den *Parnassus Plays*, wofern er da mitwirkte, in *Eastward Ho*, aber auch bereits in *Cynthia's Revels*, zu erproben suchte und was er dann besonders ab *Volpone* zur Meisterschaft führt. Dies ist Ben Jonsons Weg von der ihrerseits noch recht schematischen *comicall satyre* zur satirischen Komödie: zu einem wahren ‚image of the times‘, einem panoramatischen Gesellschaftsportrait, welches den Londonern auf ihren eigenen Bühnen einen Spiegel vorhält, in dem sich zeitgenössische Verhaltensweisen so dargestellt finden, dass sie dem Publikum Wiedererkennensvergnügen bereiten und zugleich soziale Auswüchse als Fehlverhalten einsichtig zu machen suchen als ‚teach and delight‘.

Im vordergründig zwar in Venedig spielenden, aber mit einem gezielt heimische Referenzen aufrufenden englischen Touristen versehenen *Volpone* geschieht dies über die Eigenbefragung der bisherigen Komödiensujets. Jonson beginnt zu zweifeln am Richter als der alleinig Ordnung wiederherstellenden Restitutionsinstanz. Ihm kommt abhanden der Glaube an die Vernunft. Entsprechend modelliert er sein gesellschaftsorientiertes Komödiensujet um und experimentiert, wie Shakespeare seinerseits, am Problem des guten Endes. Es geht nicht mehr um das Hauruckverfahren des Zeigens von Figuren erst ‚in their humour‘ und dann ‚out of their humour‘ mit abschließender Vernunftrestitution und deren Beglaubigung durch einen Richter. Vielmehr geht es um stärkeren Sozialbezug. Im *Volpone* leistet dies das Thema ‚Geld‘. Der die Figuren leitende *humour* ist die selbstinduzierte Gier. Genau damit spielt die Figur des Volpone, der sich todkrank stellt und hierüber Erbschleicher anzulocken sucht, die ihm mit Geschenken auf den Leim gehen sollen. *Volpone* entwirft den ‚Spiegel‘ eines frühkapitalistischen London, in dem das Geld regiert und der ‚affected humour‘ der Verlachfiguren darin besteht, davon so viel wie möglich zu bekommen. Entsprechend ist der Tanz ums Geld choreographiert um Volpones ‚Tresor‘: den goldenen Schrein. Und keiner kann diesen Wahn heilen, nur ein *humour* seitens Volpones selbst. Hierfür entwirft das Stück zwei Schlüsse: am Ende des 4. Akts sprechen die Richter die geldgierigen Erbschleicher schuldig, doch Volpones eigener Trick bleibt ungesühnt. Ihm kommt man erst auf die Spur, wenn er sich aus *humour*-bedingter Vergnügsucht selbst in Gefahr begibt, seinen eigenen Tod ausgibt und seinen Diener Mosca zu seinem Erben, und darüber zum Clarissimo, macht. Erst über diesen Bruch der Sozialordnung ist Volpone greifbar, und erst der zweite Schluss des 5. Akts stellt die – somit eigentlich im Vorgriff bereits relativierte Ordnung – noch einmal her.

Zeitbezug und Autoritätsrelativierung steigern sich noch im *Alchemist*. Dort heißt es im Prolog schon programmatisch „Our scene is London“ (*Alch.* Prol. 5),

und die Zeit ist deutlich erkennbar die zeitgenössische Gegenwart (1610). Im Haus des Goldmachers geht es erneut um Gier. Doch fehlt es nunmehr gänzlich an Substanz. Ist Volpones Gold noch echt, so ist es hier inexistent. Und wenn am Schluss alle Figuren durch ihre Habgier betrogen sind, kann der heimkehrende Hausbesitzer Lovewit, der London wegen akuter aktueller Pestgefahr verlassen hat, als die eingetretene Situation richtender einfach alles, was übrig ist, selbst einstreichen, ohne damit Gerechtigkeit auch nur zu avisieren.

In *Bartholmew Fair* wird dies noch weiter gedreht. Der Schauplatz ist mit dem Markt von Smithfield eine deutlich erkennbare Londoner Lokalität, die Zeit mit dem Bartholomäusfest (24. August) klar eingegrenzt.¹⁴ Und auf den Jahrmarkt plaziert Jonson nicht mehr einen Justice Clement, sondern einen Justice Adam Overdo, der überall ‚enormities‘ entdeckt, doch nichts begreift. Und wenn er am Ende des Stücks sich anschickt, Bilanz zu ziehen und Recht zu sprechen, so just in dem Moment, wo seine Gattin aus dem verrufenen Zelt der Schweinebraterei kommt, um sich zu übergeben, so dass der solchermaßen relativierte Richter sich sagen lassen muss: „and remember you are but Adam, flesh and blood! You have your frailty, forget your other name of Overdo, and invite us all to supper.“ (BF V.6.89 ff.) Statt autoritativer Ordnungsrestitution durch eine richterliche Instanz verbleibt zum Schluss nur ein gemeinsames Essen. Dies ist nicht nur eine radikale Selbstdekonstruktion Ben Jonsons. Es ist auch lesbar als Antwort auf Shakespeares anti-romaneskes Experiment in *Measure for Measure*. Die Idee, wonach im Gemeinwesen ein ‚unsichtbarer‘ Richter, wie dort der verkleidete Herzog, beobachtet und Recht spricht, erweist sich als mindestens ebenso utopisch wie die sonst übliche Massenheirat. Und Jonson zeigt auch hier wieder Shakespeare, wo etwas ‚fehlt‘. Zu der Zeit – 1614 – hat sich Shakespeare jedoch bereits seit längerem schon anderem zugewandt: den Romanzen. Wo Shakespeare sich nun ganz dem Imaginären und Ästhetischen zu widmen scheint, bleibt ihm von Jonson nur noch Spott. In der Induction zu *Bartholmew Fair* spielt er zusammenfassend mit dem gesamten Spektrum von Shakespeares Œuvre: vom Erstling *Titus Andronicus* (1589), das der die Induction eröffnende Hausmeister noch für Shakespeares bestes Drama hält und das zudem in den das Spiel vermeintlich ‚regelnden‘ Eingangsverträgen aufgerufen wird (BF Ind. 94), bis hin zur Absage an „those that beget Tales, Tempests, and such like drolleries“ (Ind. 114 f.) mit „servant-monsters“ gleich Caliban und aus Jonsons Sicht ähnlich phantastischem Unfug. Ben Jonsons Gesellschaftskomödie ist an ihrem Höhepunkt, und nicht

¹⁴ Für eine genauere Analyse aller karnevalistischen Doppelungen in Ben Jonsons Jahrmarktkomödie von *Bartholmew Fair* siehe Mahler, „Komödie“.

umsonst ist überliefert die Feier seines Autors bei der Erstaufführung von *Bartholmew Fair* mit dem begeisterten Publikumsruf: „O rare Ben Jonson!“ (Jonson, *Works* I.183)

V

In Edward Bonds 1973 uraufgeführtem Stück *Bingo* begegnen sich Shakespeare und Ben Jonson, einige Jahre nach dem spektakulären Theaterbrand im Globe anlässlich einer Aufführung von Shakespeares *Henry VIII*, in Shakespeares Haus in Stratford. Jonson ist auf Wanderschaft nach Norden, Shakespeare hat sich niedergelassen in seiner Heimat. Um beider Treffen herum herrscht eine Art „Bürgerkrieg“; es geht um die ‚enclosures‘, die dem Volk das gemeinsam bestellbare Land wegnehmenden Einhegungen zur Schafzucht für eine beginnende Textilindustrie. Ben Jonson ist guter Dinge und voller Einfälle, der Neureiche Shakespeare hat Angst um Familie und Besitz. Jonson fragt beständig: „What are you writing“ (29), Shakespeare antwortet wiederholt: „Nothing“. Man einigt sich auf die Diagnose „Written out“. Bis Jonson sagt: „What am I writing? You've never shown any interest before“ (30), was Shakespeare natürlich sofort abstreitet. Das Stück zeigt zwei Dramatiker im Dialog: den einen voller Tatendrang und Ideen, den anderen desinteressiert, verbraucht. Bond lässt Shakespeares Leben ironisch enden mit dem wiederholten Satz „Was anything done? Was anything done?“ (50)

Zu Shakespeares und Jonsons Geburt gibt es noch kein großes elisabethanisches Theater. Mit Shakespeares Tod gibt es bereits eine große Theatertradition von gut zwei Jahrzehnten und das Drama – und näherhin mit ihm auch die Komödie – als poetologisch fest etablierte literarische Gattung. Zwischen 1570 und 1615 ist in England literarisch viel geschehen. Dies verdankt sich nicht zuletzt dem intensiven Dialog beider: dem ‚originellen‘ Dichter der ‚nature‘ wie dem bewussten ‚maker‘ von ‚art‘.

Bibliographie

Primärtexte

Bond, Edward. *Bingo: Scenes of Money and Death*. London: Eyre Methuen, 1974.

Hall, Joseph. *The Collected Poems of Joseph Hall*. Ed. Arnold Davenport. Liverpool: Liverpool University Press, 1949.

Jonson, Ben. *Works*. Ed. C.H. Herford, Percy and Evelyn Simpson. 11 Bde. Oxford: Clarendon Press, 1925–1952.

Jonson, Ben. *The Complete Poems*. Penguin English Poets. Ed. George Parfitt. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Jonson, Ben. *The Complete Plays*. Ed. G.A. Wilkes, 4 Bde., Oxford: Oxford University Press, 1981–1982.

Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells und Gary Taylor. Oxford: Clarendon, 1988.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskisj* (1929). Ullstein Materialien. Tr. Adelheid Schramm. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1985.

Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (1959). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

Bevington, David M. „Shakespeare vs Jonson on Satire“ (1972). In *Die englische Satire*. Wege der Forschung 562. Ed. Wolfgang Weiß. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 220–238.

Donaldson, Ian. *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

Elton, W.R. *Shakespeare's Troilus and Cressida and the Inns of Court Revels*. Aldershot: Ashgate, 2000.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). London: Penguin, 1990.

Grimm, Gunter. *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie*. UTB 691. München: W. Fink, 1977.

Horaz. *Ars Poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Ed. und tr. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1972.

Lotman, Jurij M. *Kultur und Explosion*. Ed. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Tr. Dorothea Trittenberg. stw 1896. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Mahler, Andreas. „Enter Ben Jonson – Exit Love. Die Entdeckung der Gesellschaft als Problem der Komödie“. *Anglistik & Englischunterricht* 45 (1991): 9–34.

Mahler, Andreas. „Komödie, Karneval, Gedächtnis: Zur frühneuzeitlichen Aufhebung des Karnevalesken ind Ben Jonsons *Bartholomew Fair*“. *Poetica* 25 (1993): 81–128.

Mahler, Andreas. Art. „Lustspiel, Komödie“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ed. Gert Ueding. 8 Bde. Bd. 5. Tübingen: Niemeyer, 2001. 661–674.

Mahler, Andreas. „Beginning in the middle. Strategie und Taktik an den Inns of Court“. *Zeitsprünge* 13 (2009): 1–22.

Mahler, Andreas. „Urbane Raumpraxis und kulturelle Explosion: Netzwerkkonstellationen im frühneuzeitlichen London“. *Shakespeare Jahrbuch* 147 (2011): 11–33.

O’Callaghan, Michelle, und Adam Smyth. „Tavern and Library: Working with Ben Jonson“. In *Authors at Work: The Creative Environment. Essays and Studies*. Ed. Ceri Sullivan und Graeme Harper. Cambridge: Brewer, 2009. 155–171.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. UTB 580. München: W. Fink, 1977.

Pfister, Manfred. „Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“. *Englische Literaturgeschichte*. Ed. Hans Ulrich Seeber. Stuttgart: Metzler, 1991. 43–148.

Schabert, Ina, ed. *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2009.

Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare’s Lives*. Oxford: Clarendon, 1970.

Schwanitz, Dietrich. *Literaturwissenschaft für Anglisten: Das neue studienbegleitende Handbuch*. Forum Sprache. München: Hueber, 1985.

Shapiro, James S. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1991.

Sidney, Philip. *A Defence of Poetry* (1595). Ed. J.A. Van Dorsten. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Warning, Rainer. „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. *Das Komische. Poetik und Hermeneutik* 7. Ed. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: W. Fink, 1976. 279–333.

Weidle, Roland. *Englische Literatur der Frühen Neuzeit: Eine Einführung. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik* 37. Berlin: E. Schmidt, 2013.

Weiβ, Wolfgang. *Das Drama der Shakespeare-Zeit: Versuch einer Beschreibung. Sprache und Literatur* 100. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1979.

Weiβ, Wolfgang. „Ben Jonson“. *Die englische Literatur: Epochen, Formen, Autoren*. Ed. Bernhard Fabian. 2 Bde. München: dtv, 1991. II. 229–232.

Wilson, Edmund. „Morose Ben Jonson“ (1948). In *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (1952). Harmondsworth: Penguin 1962. 240–261.

Julias Balkon

Manfred Pfister (FU Berlin)

I.

„Julias Balkon“ – was für ein kleines Thema für eine so großformatige Ringvorlesung! Und doch erweist es sich, schaut man nur genauer hin, als Welten und Zeiten überspannend. Lassen Sie mich weit ab von Europa beginnen, auf einer Spanisch sprechenden Insel der Karibik, auf Kuba. Und lassen Sie mich nicht mit einem Werk hoher Kunst beginnen, sondern mit einem materiellen Objekt der Alltagskultur: einem Zigarrenkistchen, das die stolze Aufschrift „Romeo y Julieta“ trägt und mit einem Bild von Julias Balkon und Romeos kühnen Aufschwung auf dessen Höhen verziert ist. Mein Kistchen ist aus den 70er Jahren, und sein Design stammt aus den zwanziger Jahren und ist seitdem im Wesentlichen unverändert geblieben¹.



¹ Foto aus eigener Kollektion.

Wie, fragt man sich, und warum sind die beiden romantischen Liebenden hier hingeraten? Nun, sie legen zumindest schon Zeugnis ab für den globalen Ruhm Shakespeares und seines italienischen Liebespaars bereits in den 1870er Jahren, als diese Sorte erlesener Kreation von Havannas sich mit ihrem Namen zu schmücken begann. Das war also nicht erst, als dem enthusiastischsten ihrer britischen Raucher, dem Shakespeare-Verehrer und Kriegsheld Winston Churchill, anlässlich seines Besuchs in La Habana 1946 die Ehre zu Teil wurde, seinem Lieblingsformat dieser Zigarre, Romeo y Julieta No 2, 18 Zentimeter lang und 18 Millimeter dick, den eigenen Namen verleihen zu dürfen, und so fürderhin seinen Namen auf der Bauchbinde mit dem des romantischen Paars zu vereinigen. Jeder freudianische Erklärungsversuch, der die phallische Form der Zigarre mit der legendären Potenz des britischen Premiers – oder darüber hinaus gar mit dem sexuellen Drive der jungen Liebenden – verbinden will, scheitert also schon an der Chronologie: Der Name war schon 70 Jahre vor ihm da. Wir müssen daher etwas tiefer in die Sozialgeschichte der kubanischen Zigarrenmanufaktur hinabsteigen, um eine plausiblere Antwort auf unsere Frage zu finden.²

Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galten die Arbeiter der kubanischen Zigarrenfabriken als die intellektuelle Elite unter dem städtischen Proletariat, und als solche leisteten sie sich auf eigene Kosten Vorleser, von denen sie sich während ihrer langen und eintönigen Arbeit durch das Vorlesen von Texten geistig anregen ließen. Es ging ihnen dabei also nicht in erster Linie um Unterhaltung, sondern um intellektuelle Aufrüstung für den Kampf gegen die spanischen Kolonisatoren in einer „tribuna avanzada de la libertad“, wie das der kubanische Revolutionsdichter José Martí nannte.



Foto: EFE <http://www.cubadebate.cu/opinion/2012/11/25/lecturas-de-tabaqueria-patrimonio-cultural-de-la-nacion/#.VhUsOJ7Lcy0>

² Siehe Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940; new edition La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1983).

Für diese bis heute gepflegten *lecturas de tabaquería* wählten sie Zeitungen und politische Schriften wie etwa Marx' *Kapital* aus, aber auch spannende Romane und die großen kanonischen Klassiker der Weltliteratur – darunter auch Shakespeares Tragödien und Komödien. Besonders beliebt unter den männlichen wie auch weiblichen *tabaqueros* war *Romeo y Julieta*. Das Produkt ihrer Arbeit nach Shakespeares Liebespaar zu benennen war daher nicht nur ein kluger Werbetrick, der sich des kulturellen Prestiges der Tragödie bediente, sondern eine literarische Huldigung an Shakespeare und seine Liebenden durch die, die sich mit deren Leidenschaft und deren Kampf gegen den väterlichen Despotismus identifizierten und überzeugt waren, dass die Exzellenz ihrer Zigarren der literarischen Exzellenz von Shakespeares Liebestragödie ebenbürtig sei.

Außerhalb Kubas sind diese *lecturas de tabacquería* und vor allem die Rolle die Romeo and Julia dabei spielten, nur wenig bekannt. Während einer Gastprofessur im mährischen Brno vor zwei Jahren machten mich jedoch Studenten auf einen *ska* oder *reggae* Song der populären Prager Band *Zvířat* (1991) aufmerksam, der diese Rezitationen von *Romeo und Julia* in der Zigarrenfabrik von Havanna feiert und lebendig werden lässt. Ihr Lead-Sänger impersoniert dabei die Rolle eines kubanischen Vorlesers und reflektiert über den Bann, in den Shakespeares Tragödie ihn und sein Publikum schlägt:

Hab jahrelang gelesen für die Zigarrendreher
Romeo und Julia In der Zigarrenfabrik
Jedes Monat las ich Romeo und Julia,
Ich las es ruhig, langsam, am Glas nippend
Las die Geschichte einer Liebe, die plötzlich endet
Und dann in die Zigarren eingewickelt wird

Den Zigarrendreher hab ich jahrelang
In der Zigarrenfabrik Romeo und Julia vorgelesen
In der Luft der Duft ihrer Liebe, denn wenn sie brennt
Brennt sie wir die Zigarre, schwindet die Liebe mit dem Rauch. [...]

Denn Schönheit schwindet so schnell wie Rauch [...]

Was die Liebe hier mit der Zigarre verbindet, ist die Intensität und die Kürze der Lust, ein Begehr, das sich nie ganz stillen aber sich in der Phantasie immer neu durchspielen und erneuern lässt. Das ist zugleich eine Allegorie der interkulturellen

und intermedialen Zirkulation von Shakespeares *Romeo und Julia*: ein *englisches Stück* auf der Basis einer *italienischen Novelle* und in *Italien* spielend, vorgetragen in einer kubanischen Zigarrenfabrik und dies von einer *tschechischen* Band zum *Reggae sound Jamaikas* in Erinnerung gerufen... und das Ganze nun in *Göttingen, Germany* neu bedacht! Ein solch globaler Verkehr zwischen den Kulturen und Medien kann nur mit einem Stück funktionieren, das international so bekannt ist, dass selbst Menschen es kennen, die es noch nie gelesen oder gesehen haben; es kann nur mit einem Stück funktionieren, das bereits zum Mythos geworden ist – einem Mythos, den jede neue Aufführung, in welcher Form auch immer, weiter bestätigt. Nicht alle Stücke Shakespeares haben einen solchen mythischen Status erlangt, aber *Romeo und Julia*, über die Jahrhunderte hinweg sein populärstes und beliebtestes Stück, in ungezählte Sprachen übersetzt, gezeichnet, gemalt, so oft auf die Bühne gebracht und verfilmt, zu symphonischer Musik gesetzt, in Ballette, Opern und Musicals verwandelt oder in Prosa nacherzählt und in andere Welten versetzt – denken Sie an Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*! –, gehört sicher dazu. Und wenn es da ein Objekt in diesem Stück gibt, das es zusammenfasst, dann ist dies Julias Balkon. Es reicht, ‚Balkon‘ zu sagen, und was einem dazu sogleich einfällt, ist der Balkon, auf dem Romeo und Julia ihr erstes Stelldichein haben (II.i) und auf dem sie sich nach ihrer ersten – und letzten – Liebesnacht trennen (III.v). Der Balkon ist das *pars pro toto* für das ganze Stück; er gewährleistet so sofortige Wiedererkennbarkeit und verkörpert für ein globales Publikum den Mythos der romantischen Liebe, wie er sich dem kulturellen Gedächtnis der Welt eingeschrieben hat.

II.

Wenn wir nun nach Havanna und Prag uns dem Text zuwenden, wie ihn Shakespeare 1597 in Druck gab, wartet eine Überraschung auf uns: von Julias gefeiertem Balkon, dem berühmtesten aller Balkone der Theatergeschichte, keine Spur! Keine Bühnenanweisung verweist auf ihn und weder Romeo noch Julia erwähnen in. Was wir vielmehr finden, ist eine „Gartenmauer“, die Romeo überwinden muss (2.1.6 und 106) und Regieanweisungen, die nahelegen, dass Romeo vom Garten zu Julia aufblickt – vielleicht zu einem Fenster oder einer in die Wand eingelassene Loggia. In Begriffen elisabethanischen Bühnenbaus steht Romeo auf der *platform stage* und erscheint Julia auf der Oberbühne. Von einem Balkon im modernen Wortsinn, wie wir ihn von unserem Zigarrenkistchen und zahlreichen Inszenierungen und Verfilmungen kennen, ist da keine Rede – und

kann auch gar keine Rede sein, denn das italienische Wort wurde erst einige Jahre nach *Romeo und Julia* im Englischen heimisch.

Es fehlt im Text, was die erste britische *Romeo und Julia*-Briefmarke, die zum Shakespeare-Jubiläumsjahr 1964, feiert –



Thomson 1991: 5, 225–243 und Gurr: 1970: 96-98

oder was Julias Original-Geburtshaus in Verona auszeichnet und alljährlich viele Tausende von Shakespeare-Pilgern und romantischen Liebenden in die *Città di Giulietta e Romeo* pilgern lässt:



http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/wd/projekte-pool/italien/reisestationen/verona/verona_romeo_julia/Casa_di_Giulietta_419_500x717_.jpg

Diese *Casa di Giulietta* ist natürlich eine Fiktion und alles andere als authentisch. Wäre sie das, müsste sie ja in Siena liegen, wo, mehr als zwei Jahrhunderte vor Shakespeare, der Novellendichter Masuccio aus Salerno seine Geschichte angesie-

delt hatte. Und doch folgen Touristen seit dem 18. Jahrhundert in wachsenden Zahlen dem *Romeo und Julia*-Trail quer durch Verona, von Julias Haus in der Via Cappello zu dem Romeo und zu ihrer Gruft in San Francesco al Corso. Da gab es allerdings ein kleines Problem: Dem angeblichen Familiensitz der Capuleti – eine „schmutzige Kneipe“, wie Heine befand, oder „a most miserable inn“, wie Dickens ihm beipflichtete – fehlte der Balkon. Bis schließlich die weisen Stadtväter Veronas in den späten 1930er Jahren beschlossen, ihre Gäste nicht weiter zu enttäuschen und zur optimalen touristischen Vermarktung des Shakespeare'schen Liebespaars dem Haus einfach einen Balkon zu verpassen. Und sie ließen sich dabei von Hollywood inspirieren, nämlich dem schönen Pseudo-Renaissance-Balkon in George Cukors erstem *Romeo und Julia*-Tonfilm von 1936. 1972 stifteten sie dazu dann noch eine hübsche Statue der Julia, um die Aura des Authentischen weiter zu vertiefen. Ihr nackter Busen ist inzwischen hoch poliert von den innig rituellen Berührungen romantischer Liebender aus aller Welt – darunter, so will es ein Gerücht, Nicolas Sarkozy und Carla Bruni auf ihrer Hochzeitsreise. Sie alle wallen zu Julias Schrein und geben sich ausufernden Ritualen hin – vom Briefeschreiben an „Julia, Verona, Italy“, auf die dann ein gut organisierter „Club di Giulietta“ antwortet, über das Bekleben des Gebäudes mit Kaugummi oder der Befestigung von ewige Liebe symbolisierenden Schlösser bis hin zum Austausch der Hochzeits schwüre und -küsse auf dem Balkon selbst zum derzeitigen Preis von 800 Euro.



Balcone della casa di Giulietta

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balcone_della_casa_di_Giulietta.jpg

III.

Unabhängig davon, wie wir uns Julias Balkon vorstellen, wird er doch immer seinen ‚liminalen‘ Charakter bewahren – ein Raum zwischen oben und unten und zwischen drinnen und draußen. Solche liminale oder Zwischenräume spielen eine wichtige Rolle in vielen Shakespeare-Dramen: Denken Sie bloß an die Erscheinung des Geistes auf der Brüstung von Hamlets Schloss! Hier geht es immer um mehr als räumliche Beziehungen, denn diese sind immer mit kulturellen symbolischen Codes aufgeladen: die vertikale Achse als Gegensatz zwischen dieser Welt und dem Jenseits, zwischen niedrigeren menschlichen Instinkten und dem Streben nach höheren, erhabenen Werten, zwischen sexuellem Begehrten und reiner, platonischer oder romantischer Liebe; die horizontale Achse als Gegensatz zwischen öffentlichen, privaten und intimen Räumen. In diesem Sinn stellt Julias Balkon in der Tat das Zentrum des Stücks dar. Er steht zwischen den öffentlichen Räumen sozialer und politischer Konflikte – die Straßen und Plätze Veronas, der Ballsaal – und der Privatheit des bedrückenden Familienszenarios und der radikalen Intimität von Julias Schlafgemach und der Gruft der Liebenden in der Krypta. Wir bewegen uns sozusagen vom Balkon zum Bett und weiter zur Gruft, wo der Liebestod die Liebenden schließlich vereint und trennt. Die Zentralität des Balkons wird weiter dadurch unterstrichen, dass er den Schauplatz von drei Szenen abgibt: die Balkonszene der Liebenden in II.i, Julias leidenschaftlich ungeduldiges Hochzeitslied in III.ii und die Abschiedsszene im Morgengrauen nach der Liebesnacht, III.v. Die zwei Balkondialoge dramatisieren die Liminalität ihres Schauplatzes dadurch, dass sie ihn in entgegengesetzten Richtungen spiegeln: der erste aus einer Perspektive vom Garten zum Balkon und zur Schlafkammer; die zweite von diesen zum Balkon und in den Garten. Es ist vor allem in diesen beiden Szenen mit ihrem raum-symbolischen Gewicht, dass Shakespeares Liebende zu ihrer eigenen Sprache finden, um die Liebe, die ihnen widerfährt, auszudrücken – eine absolute und grenzenlose Liebe, eine Verschmelzung ihrer Körper, Gefühle und Gedanken, ein Ineinander von *eros* und *thanatos* ebenso wie ihrer Ich-Identität, für die sie kühne Sprachbilder finden, die alle Konventionen eines herkömmlichen poetischen *discours amoureux* sprengen.

IV.

Kein Wunder, dass die zahlreichen Künstler, die Szenen aus *Romeo und Julia* gezeichnet oder gemalt haben, immer wieder auf den Balkon als zentrales Symbol fokussierten.³ Die Kunstgeschichte zu diesem Stück setzte im späten 18. Jahrhundert ein, als der Balkon schon längst – nämlich seit den Inszenierungen von Thomas Otways *Romeo und Julia*-Bearbeitung von 1680 – seinen festen Platz auf der Bühne gefunden hatte, und sie gipfelte im 19. Jahrhundert, als der Kult der romantischen Liebe, der *grande passion* und des Liebestods die erotischen Phantasien des Bürgertums beherrschte. Man denke nur an Wagners *Tristan und Isolde* (1865) oder an Romane wie Flauberts *Madame Bovary* (1856–57) oder Tolstoy's *Anna Karenina* (1873–78)! Was die Maler daran reizte, war auch der Glanz des italienischen Schauplatzes mit seinem Palast und der Stadt und Landschaft des Veneto im Hintergrund. Schließlich gehören Balkone und Loggias zum festen Bestand eines sinnlich-warmen Südens und nicht des grimmigen Nordens von Hamlets Dänemark oder Macbeths Schottland.

Schauen wir uns ein paar dieser Bilder an und beginnen wir mit Francesco Hayez' „L'ultimo bacio di Romeo e Giulietta“ in der Szene 3.5 (1823):



Francesco Hayez, *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Hayez_053.jpg

³ See James Fowler, „Picturing Romeo and Juliet“, in Stanley Wells (ed.), *Shakespeare Survey*, 49 (1996), pp. 111–130.

Romeo in voller Kleidung ist schon auf dem Weg zum Balkonfenster, während Julia, noch im Schlafröck, ihn vom Geländer abzuhalten versucht. Offensichtlich ist dieser venezianische Maler mehr am Renaissance-Glamour des Balkonbogens und den feinen Farbnuancen des morgendlichen Himmels auf den Zypressen und dem phallischen Turm vor dem Schlafgemach interessiert denn an einer Analyse der Gefühle der Liebenden.

Unser nächstes Bild kennen wir schon vom kubanischen Zigarrenkistchen. Der österreichische Maler Hans Makart, zu seinen Zeiten international hochberühmt, schuf diese Balkonszene 1872–76 als Teil eines Zyklus von Gemälden zu *Romeo und Julia*, und sie gefiel Kaiser Franz Joseph so gut, dass er sie sogleich für seine Sammlung aufkaufte:



Hans Makart, Romeo und Julia
www.zeno.org/nid/20000729167

Ihr Format dramatisiert die vertikale Achse des Abstiegs, und zu diesem Drama trägt auch die schier akrobatische Koordination der Glieder, der Brüstung und der Strickleiter dieses spontan frischen und entschieden jungen Liebespaars bei, deren junge Liebe so vital und saftstrotzend erscheint wie die das Blattwerk der Kletterpflanze, die nach oben strebt. Wir werden noch lange warten müssen, bis wir dann in Zeffirellis Film der siebziger Jahre einem vergleichbar jungen und ungestümen Liebespaar wiederbegegnen werden.

Die Perspektive hier, wie in meinem nächsten Bild, ist von der Höhe außen, und in beiden Fällen betont dieser schwindelnde Blickwinkel die dramatische Körpersprache sich verklammernder und baumelnder Körperteile. Im Fall von Ford Madox Browns prä-raffaelitischem Gemälde von 1871 ist jedoch die Körperhaltung der Liebenden unbeholfen und ungelenk eher als elegant wie bei Makart:



Ford Madox Brown, Romeo and Juliet

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeo_and_juliet_brown.jpg

Mehr noch als Makart dramatisiert Ford Madox Brown die vertikale Achse: Der Balkon zusammen mit Romeos freiem Bein, der baumelnden Strickleiter und den aus der Tiefe heraufwachsenden Blütenzweigen schweben bedenklich über dem Abgrund der Stadtlandschaft Veronas. Dies steigert die Dramatik der Situation, den Heroismus der Liebenden und die tragische Fallhöhe, die sie bedroht.

Frank Dicksees „Romeo and Juliet“ (1884), im altmeisterlichen Stil der Mitglieder der Royal Academy gemalt, ist wohl das romantischste aller viktorianischen Bilder von Shakespeares mythischem Liebespaar. Kein Wunder, dass es vor drei Jahren, am Valentinstag 2012, bei einer öffentlichen Umfrage mit 71 % der Stimmen zum romantischsten aller Bilder in britischen Museen und Galerien

gewählt wurde⁴ und so manchen Buchumschlag von Ausgaben des Stücks schmückt:



Frank Dicksee, Romeo and Juliet
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DickseeRomeoandJuliet.jpg>

Es zeigt den rührendsten Augenblick der letzten Umarmung, des zärtlichen eher als leidenschaftlichen Abschiedskuss und verleiht ihm durch die Rahmung mit Girlanden blühenden Grüns und dem großen Rundbogen die Aura einer Heiligenita. Nichts stört hier die Versenkungen der Liebenden ineinander; hier drängt keine Amme zur Eile, wie bei Shakespeare, der Abstieg vom Balkon scheint keine Gefahren zu bergen und das Licht der Morgendämmerung über der malerischen italienischen Landschaft dräut nicht, sondern ist nur schön.

Mit Dicksees Gemälde haben wir den Gipfel des viktorianischen Kults einer absoluten Liebe jenseits aller banalen oder feindlichen Realität erreicht. Das war nicht mehr zu überbieten, und so kehrten zukünftige Maler Julias Balkon romantischer Liebe eher den Rücken oder machten sich darin, ihn zu demontieren. Wo sie auf ihn überhaupt noch verwiesen, dann war dies in der Regel im Geist der Parodie oder des Pastiche – wie zum Beispiel in Lance Thackerays eleganter Farblithographie von 1908, „Romeo and Juliet-Balcony Scene at Shepheard's Hotel, Cairo“, die die Liebenden auf ihrem Balkon in Verony in ein touristisches

⁴ Vgl. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2099615/Is-romantic-painting-Oil-depiction-Romeo-Juliet-voted-best-Britain.html>

Kairo versetzt und ihren Moment transzendentaler Liebe in eine moderne Geschichte von Flirt und Entfremdung übersetzt:



Lance Thackeray, „Romeo and Juliet–Balcony Scene at Shepheard's Hotel, Cairo“. The Light Side of Egypt. London: Adam and Charles Black, 1908.

Oder, ein letztes Beispiel, Annie Leibovitz' Photografie „Auf den Schwingen Cupidos“ für das *Vogue* Modemagazin, das im Dezember 2008 unter dem Titel „The Love of a Lifetime“ eine zwölfseitige Photostrecke von Romeo und Julia-Bildern in prächtiger Kostümierung vor glanzvollen italienischen Renaissance-Settings ihren modebewussten Lesern anbot:⁵



Annie Leibovitz, „On Cupid's Wings“. Vogue (December 2008)

⁵ See <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/romeo-and-juliet-by-annie>

Das ist ganz bewusst Kitsch – oder wie Annie Leibovitz' Geliebte Susan Sontag gesagt hätte: *Camp*. Die Photoinszenierung zitiert nicht nur alle Konventionen der romantischen Balkonszene – auch wenn der Balkon hier eher eine Fensternische ist – sondern inszeniert die Schönheit der Liebenden mit überschwänglichem Gusto. Diese überzogene Theatralität lässt das Bild wie ein Standphoto aus einem der romantischeren Filmversionen des Stücks, der Zeffirellis etwa, erscheinen, und die Besetzung der Rollen mit Coco Rocha als Julia und Roberto Bolle als Romeo, beide berühmte Photomodelle und der letztere auch berühmt als Balletttänzer, feiert die Schönheit der Körper, Kostüme und Bewegungen der Liebenden. Hier, ebenso wie in einem Werbeclip der Modekette H&M, die sich der Balkonszene bedient, ihre hippsten neuen Jeans raffiniert sexy ins Bild zu setzen, kippen Shakespeares Liebestragödie und der Mythos romantischer Liebe vollends in die Pop Art kommerzieller Warenästhetik um – in eine Oberfläche, die keine Tiefe mehr kennt, in ein Simulacrum, an dessen Original niemand mehr zu glauben vermag.⁶

V.

Die Filmgeschichte von Juliets Balkon ist fast so lang wie die Geschichte des Kinos selbst. Kaum war das neue Medium im späten neunzehnten Jahrhundert erfunden, da wandte es sich schon in einer Reihe von Stummfilmen Juliens Balkon zu. Das kulturelle Prestige Shakespeares zusammen mit der Popularität des Stücks empfahlen es dem neuen Medium, mit ihm dem Ruch billigen Jahrmarktspekakels hinter sich zu lassen und sich als neue Kunstform zu etablieren. An die zehn Stummfilmversionen wurden in Frankreich, Italien, England und den USA gedreht, und es ist bis heute unter allen Stücken Shakespeares der absolute Liebling der Leinwand geblieben. Da Stummfilme ohne Shakespeares Poesie auskommen müssen, haben sie immer wieder versucht, diesen Verlust durch den besondere visuellen Reiz von Originalschauplätzen zu kompensieren, wie etwa in Gerolamo Lo Savio 1911 in Verona gedrehten Film; und da sie sich auf einzelne Schlüsselszenen konzentrieren mussten, wurde die Balkonszene schnell zur *obvious choice* der Stummfilm-Regisseure.

Diese visuellen Konventionen setzten sich in die Ära schwarz-weißer Tonfilme fort, die für *Romeo und Julia* mit George Cukors Film von 1936 begann. Er wurde zwar in Hollywood gedreht, doch schickte Metro Goldwyn Mayer ein Experten-Team nach Verona, um das historische Ambiente richtig hinzukriegen und mit

⁶ See <http://www.youtube.com/watch?v=ZKdWFC9T9ps>

Bildmaterial aus der italienischen Renaissance die Kostüm- und Bühnenbildner zu inspirieren. Das Ergebnis dieser Bemühungen und historische Authentizität war allerdings kaum überzeugend – und sei das auch nur, weil der siebenundvierzigjährige Leslie Howard als Romeo und die sechsunddreißigjährige Norman Shearer als Juliet nicht wirklich überzeugen konnten. Ein Standphoto mag reichen, den Mangel an jugendlicher Leidenschaft in ihren steifen Gesten zu belegen.



Romeo and Juliet 1936 Foto von George Hurrell

Dem Farbfilm nach dem Zweiten Weltkrieg gelang es viel besser, das visuelle und dramatische Potential von Shakespeares Hohem Lieder der romantischen Liebe zur Geltung zu bringen. Betrachten wir kurz Ausschnitte der ersten Balkonszene in drei dieser Farbfilme, denen Renato Castellanis, Franco Zeffirellis and Baz Luhrmanns!

Renato Castellanis italienisch-englische Koproduktion von 1954 geht noch einen entscheidenden Schritt weiter in der Italienisierung seines *Romeo und Julia* Films: Er dreht ihn ausschließlich in Italien und versucht in seinen prachtvollen Bildsequenzen eine Quintessenz von *italianità*, von italienischem *quattrocento* zu destillieren. Dazu reicht ihm Verona allein ganz offensichtlich nicht, und so bewegen wir uns in seinem Film wie auf einer Bildungsreise von Verona nach Venedig, Siena, San Quirico d'Orcia und anderen pittoresken Schauplätzen vor allem der Toskana. Julias Balkon belegt dies eindrücklich: es ist nicht der der Casa die Giulietta in der Via Cappello in Verona, sondern die viel imposantere Struktur im gotischen Hof der Ca' d'Oro, einem der schönsten Paläste am Canal Grande Venedigs. Hier ist er: Dieser Balkon ist kein idyllisch romantisches Ort. Er ist von gewaltigen Dimensionen in seinen tiefen Gewölbebögen, die auf einen dunklen,

geschlossenen Hof blicken, und die weite Treppe mit mächtigem Marmorgeländer, die zu ihm hinaufführt, verlangt dem jungen Liebenden zwar keine besondere sportliche Leistung ab, beeindruckt ihn aber schon durch seine gigantischen Ausmaße. Zudem ist dieser Balkon wie ein Verließ von schweren Eisengittern umschlossen – ein visuelles Leitmotiv der sozialen Unterdrückung, das den ganzen Film durchzieht.⁷ So finden die Liebenden hier keinen Weg, sich durch diese marmornen und eisernen Barrieren zu berühren, zu umarmen oder zu küssen; sie bleiben voneinander getrennt und können nur durch ihre poetischen Worte die Distanz überbrücken. Ihre Liebe bleibt eine romantische, auf ihre romantische Liebe ist eine, die das eiserne Gesetz gesellschaftlichen Zwangs, der Macht des Patriarchats, des Feudalismus, der Kirche und der Sippenfehde unbarmherzig unterdrückt.

Der Film brachte Castellani 1954 den *Leone d'oro* in Venedig ein, floppte aber an den Kinokassen; offensichtlich war dem Publikum der Balkon dann doch nicht romantisch genug. Zeffirellis anglo-italienische *Romeo und Julia* Produktion von 1968 erwies sich dagegen sowohl bei den Kritikern wie an den Kassen als überwältigender Erfolg und gilt bis heute als die klassische Verfilmung von Shakespeares Liebestragödie. Der Unterschied kann nicht im visuellen Reiz der italienischen Schauplätze liegen, denn beide plündern gekonnt die architektonischen und künstlerischen Schätze der italienischen Renaissance – Zeffirelli für seinen Balkon den des Palazzo Borghese in Artena, südlich von Rom. Der entscheidende Unterschied liegt vielmehr in dem, was Zeffirelli's Untertitel herausstellt, „Romeo und Julia: die Teenage-Liebenden von Verona“, und damit eine Filmversion ankündigt, die sich in Einklang mit der 68er Jugendkultur in ihrer Revolte gegen die autoritäre, Vietnam Krieg führende ältere Generation findet. Endlich einmal ein Liebespaar so jung, wie es sich Shakespeare vorstellte: Olivia Hussey ist sechzehn und Leonard Whiting wenig älter. Das gibt schon der Balkonszene – nach Zeffirelli der „Dreh- und Angelpunkt“ des Stücks⁸ – einen ganz neuen Glanz. Der weitgespannte, hohe Balkon, von allen Seiten von Grün überwuchert, erlaubt es den Liebenden sich zu berühren und ihre jugendliche Energie sowohl physisch als auch verbal auszuagieren, während sie sich auf dem Balkon hin und her bewegen und sich mit jedem Wortwechsel immer neu vereinen und trennen.⁹ Auf diesen Balkon führt keine Treppe, aber der ungestüme

⁷ See Patricia Tatspaugh, „The Tragedies of Love on Film“, in: Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* (Cambridge: CUP, 2000), pp. 135–159, here p. 140.

⁸ Zeffirelli with reference to his theatre production of *Romeo and Juliet* at the London Old Vic, 1960, quoted in Cavecchi.

⁹ Peter S. Donaldson, *Shakespeare Films / Shakespearean Directors* (Boston: Unwin Hyman, 1990), p. 176f.

Liebhaber braucht auch keine: er schwingt sich mit akrobatischer Bravour auf dem Baum hoch, um seinen ersten leidenschaftlichen Kuss zu erlangen. Das Zusammenspiel ihrer Augen und Lippen bebt von erotischer Spannung, und Nino Rotas sehn suchtsvoll romantische Musik unterstreicht dies noch. Sie setzt hier das musikalische Leitmotiv ihrer Liebe, den Song „What is youth“ fort, der in der Ballszene als Begleitmusik zu ihrer Liebe auf den ersten Blick erklang. Musik ist schließlich die wahre Sprache romantischer Liebe, wie sie schon die Komponisten des 19. Jahrhunderts in ihren Opern und Symphonien feierten und wie Franco Zeffirelli als erfolgreicher Opernregisseur nur zu gut wusste.

Mein letzter Film-Balkon sprengt alle Erwartungen. Wie Castellani und der Zeffirelli bedient sich auch Baz Luhrmanns Hollywood Produktion dazu eines authentischen historischen Gebäudes, aber dieser Balkon gehört nun nicht zu einem italienischen Renaissancepalast, sondern zum *Castillo de Chapultepec*, das seit dem neunehnten Jahrhundert auf seinem Hügel über Mexico City steht. Als solcher ist er Teil einer geographischen und kulturellen Transposition des Geschehens vom italienischen Verona zu einem lateinamerikanischen „Verona Beach“, das ebenso an Mexiko wie an Kalifornien oder ein kubanisiertes Miami denken lässt. Darüber hinaus ist da nicht nur der historische Balkon, sondern, ihm zugefügt und den Raum in der Vertikale erweiternd, ein moderner Swimming Pool mit allem was dazu gehört, von Pool Möbeln bis zu bewegungssensitiven Sicherheitsmeldern und *security guards*. So reduziert sich für Leonardo DiCaprios Romeo und Claire Danes Julia die petrarkistische Höhendifferenz zwischen angebeteter Dame und werbenden Verehrer von Anfang an: er fällt vom Spalier, sie stürzt zu ihm herab, und gemeinsam tauchen sie ins tiefe Wasser des Pools, um die Intimität ihrer Liebe vor der sozialen Kontrolle zu verbergen. Postmodern wie dieses ständigen Überkreuzungen kultureller Markierungen zwischen der Renaissance und der Gegenwart, Italien und Lateinamerika, klassischer Tragödie und Hollywood Melodrama, Action Film, *college romance* oder Video Clip erscheinen, so sind sie doch keineswegs willkürlich oder nur parodistisch. Der scheinbar völlig deplatzierte Swimmingpool, zum Beispiel, ist Teil eines visuellen Leitmotivs, das in der Ballszene eingeführt wird, in der sich Romeos und Julias Liebe im ersten gegenseitigen Erblicken durch ein Aquarium entzündet; er erscheint als Miniaturversion von Julias poetischen Bildern für ihre Liebe „boundless as the sea“ (2.1.176), und er verbindet sich noch mit der religiösen Symbolik von Taufe und Reinigung, auf die auch Julias Engelsgewand hier anspielt. Denn so sehr auch Luhrmanns postmoderne Verfremdungen Shakespeares Poesie unterminieren, sexualisiert sein Film nicht nur die romantische Liebe weit über alle romantische Konventionen hinaus, er sakralisiert sie auch – und das für ein Publikum, für das

römisch-katholische Bilder und Rituale ansonsten nur noch bizarr erscheinen. Kein Wunder also, dass Nellee Hoopers Soundtrack nicht nur Rock und Reggae zu bieten hat: Die Balkonszene ist mit Des'rees Soul Song „Kissing You“ unterlegt, der in einer sehnsgütigen Instrumentalversion zum klimaktischen Kuss hinführt, und über den letzten Bildern des Films schwellen Kirchenmusik und der „Liebestod“ von Wagners *Tristan und Isolde* auf.

VI.

Im Rückblick auf mehr als hundert Jahren *Romeo und Julia* auf der Leinwand könnte man meinen, dass Shakespeares Liebestragödie erst als Movie-Melodrama so recht zu sich kam. Es gibt aber eine andere Form von Melodrama – und diese im Wortsinn eines ‚Drama mit Musik‘ –, die hierin Hollywood zuvorkam: die zahlreichen Opern und Bühnenmusiken zu dieser ‚Mutter aller Romanzen‘, von Berlioz‘ ‚Dramatischer Symphonie‘ und Tschaikowskys ‚Ouvertüre‘ zu Gounods *Romeo e Juliette* Oper und Prokofjews Ballett und weiter zu Leonard Bernsteins Bühnen- und Film-Musical, der *West Side Story*. Diese Welle von Vertonungen schwoll erst an, als im neunzehnten Jahrhundert der Mythos der *grande passion* alle Medien zu überspülen begann, vor allem aber die Musik und den Tanz. Um es mit Walter Pater zu sagen: Jede romantische Liebe strebt nach Musik – der Tiefe und Intensität ihrer Gefühle jenseits aller Worte.

Wir haben hier natürlich nicht mehr die Zeit, all diese musikalischen Balkone zu erklimmen, von denen einige besonders hoch und erhaben sind. Erlauben Sie mir vielmehr aber doch noch, Ihnen dazu zwei neuere Ballette vorzustellen, die auf Kompositionen des 19. Jahrhunderts zurückgreifen.

Mein erstes Beispiel führt uns zurück nach Havanna, wo 2003 Alicia Alonso mit ihrem international gefeierten *Ballet Nacional de Cuba* ein zwanzig-minütiges *Romeo y Julieta* Kondensat, *Shakespeare y sus masquerás*, unter freiem Himmel auf der *Plaza de las Armas* im Herzen der Altstadt aufführte. Das war eine Art Meta-Drama, in dem Shakespeare selbst auftritt und seine Figuren begleitet, wie hier in der Balkonszene, die eine der prächtigsten Loggien der Stadt ins Spiel einbezieht. Alicia Alonso legt ihrer Choreographie eine Orchesterversion von Charles Gounods *Roméo et Juliette*-Oper zugrunde, der französischen Antwort auf Wagners *Liebestod*-Oper *Tristan und Isolde* von 1865, zwei Jahre vor Gounod. Hier lenkt nichts vom Zusammenspiel der jungen Körper ab. Sonst ist wenig zu sehen außer dem Unten und Oben von ebenem Boden und Loggia. Da gibt es auch keine Worte, und man vermisst sie nicht, denn Gounods Musik ohne ihr recht banales französisches Libretto ist bewegender als mit ihm. Und hinter dem Balkon ist nichts, keine

geschwätzige Amme und keine widerständigen Eltern; das junge Paar, ineinander versunken, scheinen von nichts zu wissen als ihrer Liebe. Sie tanzen zunächst auf ihren verschiedenen Ebenen; dann steigt sie aus eigenem Antrieb zu ihm hinab, statt zu warten, bis er zu ihr hinaufklettert, und der folgende *pas de deux*, der in ihrem Kuss gipfelt, destilliert die Quintessenz junger romantischer Liebe als einer transzendentalen Erfahrung jenseits aller gesellschaftlichen und politischen Kontexte – und das ausgerechnet in Kuba, das reichlich Anlass für Konfliktszenarien geben würde.

Mein zweites Ballett-Beispiel geht auch von einer Vertonung von Shakespeares Liebestragödie aus dem neunzehnten Jahrhundert aus – von Hector Berlioz' *symphonie dramatique Roméo et Juliette* von 1839, nicht zufällig ein wichtiges Modell für Wagners *Tristan und Isolde*. Berlioz hatte sich auf den ersten Blick in *Romeo und Juliet* verliebt, als er 1827 dem Stück im englischen Original begegnete. Es war ihm sofort klar geworden, dass eine regelrechte Oper nicht hinreichen würde, „das Drama dieser Leidenschaft so schnell wie der Gedanke, so glühend wie Lava und so strahlend rein wie ein Engelsblick“ zu fassen.¹⁰ Er musste also eine neue Form erfinden, die die Oper mit der Symphonie verbindet, eine „dramatische Symphonie“, die die Höhepunkte des Stücks emotional auslotet. Eine davon ist die Balkonszene, Berlioz' eigener Favorit, ein schier endloses Adagio.¹¹

Als die Berliner Choreographin Sasha Waltz 2007 das Angebot erhielt, Berlioz' dramatische Symphonie für die Pariser Opéra de la Bastille als Ballett zu inszenieren, entschied sie sich, die ursprünglich Struktur zwischen Oper und Symphonie zu bewahren und in ihr emotional expressives Körpertheater zu übersetzen. Dazu ließ sie sich ein hoch-abstraktes, kubistisches Bühnenset in Schwarz-Weiß bauen, das aus kaum mehr besteht als zwei riesigen Plattformen, eine über der anderen und die obere nach Bedarf winklig anzuheben. Wenn wir in diesem Ballett die Balkonszene erreichen, überrascht uns gleich eine Abwesenheit: Hier gibt es keinen Balkon! Romeo und Julia treffen sich auf einer Ebene, sozusagen auf Augenhöhe, und damit bricht von vornherein die ganze platonische oder petrarkistische Raumsymbolik von Oben und Unten zusammen. Die Beiden sind gleich in ihrer Liebe, und wenn der eine oder die andere gleicher sein sollte als der oder die andere, dann ist dies Julia eher als Romeo. Immer wieder gehen die Bewegungsimpulse von ihr aus, und er nimmt sie dann auf in diesem Spiel der Selbsterfindung in neuen Bewegungsformen, die wenig von den konventionellen des klassischen *pas de deux* an sich haben. Sie erfinden zusammen und für sich eine neue Körperspra-

¹⁰ *The Memoirs of Hector Berlioz*, ed. and translated by David Cairns (New York: Alfred A. Knopf, 2002), p. 72f.

¹¹ *The Memoirs*, p. 526.

che, so wie ja auch bei Shakespeare Julia eine neue Sprache der Liebe erfindet und sie Romeo vermittelt. Sie erfinden sogar neue Arten und Weisen des ‚Füßelns‘ und Küssens, ihre ebenso leidenschaftliche wie verspielte Liebe auszudrücken. Nur gegen Ende verdunkelt sich diese Feier junger Liebe im Einklang mit Berlioz‘ romantischer Musik, und dann beginnt sich langsam die obere Plattform mit Julia auf ihr zu heben – nicht aber, um einen Balkon zu formen, sondern eine Trennwand, die die beiden Liebenden voneinander trennt wie die von Pyramus und Thisbe bei Ovid (und in Shakespeares *Sommernachtstraum*).

Mit diesem Durchstreichen von Julias Balkonen endet meine Geschichte von dessen Aufstieg und Niedergang. Was diese Geschichte zeigt, ist, dass sie der Mythos der romantischen Liebe, den sie symbolisiert, erstaunlicherweise recht unbeschadet überdauert hat. Dies ließe sich auch für die Geschichte des Balkons im Sprechtheater zeigen, „had I but world enough and time“ sie noch einzuflechten. Auch hier könnten wir beobachten, wie Julias romantischer Balkon sehr viel nüchternen und prosaischeren Bühnenaufbauten weicht oder in minimalistischer Abstraktion verschwindet. Peter Brook z.B. ließ es schon 1947 mit einer weißen Wand als Balkon bewenden, und Jette Steckel in ihrer noch laufenden Inszenierung am Hamburger Thalia Theater kommt mit einem kleinen Treppenabsatz aus. In anderen Fällen, in denen die Inszenierung das Stück in ein aktuelles politisches Szenario übersetzt, verwandelt sich der Balkon z.B., wie in der *West Side Story*, in eine offene Feuertreppe Manhattans. Aber selbst dies entmythologisiert die romantische Liebe nicht wirklich, sondern lässt sie nur umso heller erstrahlen.

Bibliographie

Berlioz, Hector. *The Memoirs of Hector Berlioz*. Hg. u. Übers. David Cairns. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

Donaldson, Peter S.. *Shakespeare Films/Shakespearean Directors*. Boston: Unwin Hyman, 1990.

Fowler, James, „Picturing Romeo and Juliet“, *Shakespeare Survey*, 49, Hg. Stanley Wells, 1996.

Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage. 1574–1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. New edition La Habana: Hg. de Ciencias Sociales, 1983.

Tattpaugh, Patricia, „The Tragedies of Love on Film“, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hg. Russell Jackson, Cambridge: CUP, 2000. 135–159.

Thomson, Leslie. „Window Scenes in Renaissance Plays: A Survey and Some Conclusions“, *Medieval & Renaissance Drama in England*. Vol.5 (1991): 225–243.

Elektronische Quellen

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2099615/Is-romantic-painting-Oil-depiction-Romeo-Juliet-voted-best-Britain.html>

<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/romeo-and-juliet-by-annie>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZKdWFC9T9ps>

Die Jahre 2014 und 2016 sind die beiden großen Shakespeare-Jahre des noch jungen 21. Jahrhunderts. Mit Lesungen, Inszenierungen, Ausstellungen, Filmen und akademischen Veranstaltungen zum 450. Geburtstag beziehungsweise dem 400. Todestag gedenkt die Welt in diesen Jahren ihres größten Dichters. Durch seine Werke bleibt William Shakespeare in der kulturellen Erinnerung der Welt nicht nur präsent, sondern lebendig. Die Ringvorlesung, mit der das Englische Seminar der Universität Göttingen einen Beitrag zu den weltweit stattfindenden Shakespeare-Feiern geleistet hat, hat die andauernde Faszination William Shakespeares als Herausforderung begriffen und sich die Frage nach der produktiven Vielfalt der Rezeptionsweisen seines Werks gestellt. Shakespeares Werk und Leben haben in den vergangenen Jahrhunderten immer wieder die literarische, künstlerische und musikalische Imagination inspiriert und sind weltweit zum Ausgangspunkt ästhetischer Neuschöpfungen geworden: in Form von Theateraufführungen und Filmadaptionen, von literarischen Bezugnahmen, von musikalischen oder bildlichen Umsetzungen Shakespeare'scher Szenen. So hat eine jede Zeit „ihren“ Shakespeare hervorgebracht und spiegelt die ihr eigenen Ideen, Identitäten, Konflikte und Probleme in der produktiven Aneignung seiner Dramen.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-282-2

Universitätsverlag Göttingen